

**Filozofická fakulta Univerzity Karlovy**

Ústav románských studií

Bakalářská práce

**Hedvika Šatavová**

**Symbolika prostoru v povídkách Clarice Lispectorové**

Space Symbolism in Clarice Lispector's Short-Stories

Praha 2015

Vedoucí práce: Mgr. Šárka Grauová, Ph.D

**Poděkování**

Děkuji Mgr. Šárce Grauové. Ph.D za vedení práce a vstřícný přístup.

*P r o h l a š u j i ,*

*že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.*

V..... dne.....

podpis

**Abstrakt:**

Tato bakalářská práce se zabývá otázkou kategorie prostoru v povídkové tvorbě brazilské spisovatelky 20. století Clarice Lispectorové (1920–1977). Nejprve je stručně představena osobnost autorky, poté je v teoretické části definován kategorie prostor v jeho literární chápání, přičemž autorka práce klade důraz především na pojetí G. Bachelarda a jeho *Poetiky prostoru* (1957), pozornost věnuje ale i poznatkům českých literárních teoretiků. Posléze práce nastíní vybrané koncepty týkající se prostoru domova a zahrady. V analytické části jsou s přihlédnutím k sémantické stránce podrobně zkoumány archetypální podoby prostoru v textech dvou vybraných povídek ze souboru *Laços de família* (*Rodinná pouta*), konkrétně *Amor* (*Láska*) a *Mistério em São Cristóvão* (*Tajemství v São Cristóvão*).

**Abstract:**

The bachelor thesis deals with the question of space in short stories of Brazil writer of the 20th century Clarice Lispector (1920–1977). At first, the author is briefly introduced, then the theoretical part continues to define the concept of space as a literary category. Emphasis is laid mainly on the approach of G. Bachelard and his *Poetics of Space* (1957), but attention is also paid to findings of Czech scholars. Finally, chosen concepts of the space of home and garden are outlined. Taking into account the semantic aspect, the analytical part looks into archetypical forms of space in the text of two chosen stories published in the collection of short stories entitled *Laços de família* (*Family Ties*), in particular *Amor* (*Love*) and *Mistério em São Cristóvão* (*Mystery in São Cristóvão*).

**Klíčová slova:**

Clarice Lispectorová; brazilská povídka; literatura 20. století; literární prostor; Gaston Bachelard.

**Klíčová slova:**

Clarice Lispector; Brazilian short-story; 20th century literature; literary space; Gaston Bachelard.

## Obsah

<b>1. Úvod.....</b>	<b>6</b>
1.1 Život a dílo Clarice Lispectorové .....	6
1.2 Kategorie prostoru .....	9
1.3 Výběr povídek .....	13
1.4 Základní východiska rozboru .....	13
<b>2. Obecné vymezení prostorových kategorií ve vybraných povídkách.....</b>	<b>14</b>
2.1 Domov .....	14
2.2 Zahrada .....	16
<b>3. Konkrétní prostorový účinek ve vybraných povídkách.....</b>	<b>19</b>
3.1 Láska .....	19
3.1.1 Tramvaj .....	19
3.1.2 Domov .....	23
3.1.3 Zahrada .....	27
3.1.4 Vedlejší motivy .....	33
3.2 Tajemství v São Cristóvão .....	36
3.2.1 Domov .....	36
3.2.2 Zahrada .....	38
<b>4. Závěr .....</b>	<b>43</b>
<b>5. Bibliografie .....</b>	<b>45</b>

## 1. Úvod<sup>1</sup>

U zrodu této práce stál zájem o prostorovost lidské zkušenosti a prostorovou podstavu vazby člověka se světem, cílem této práce je tedy poodkrýt znázornění a využití tohoto jevu v povídkách Clarice Lispectorové. Dříve než přikročíme k popisu pramenů a přístupů, ze kterých vycházíme, považujeme za příhodné stručně popsat autorčin život a její literární působení.

### 1.1 Život a dílo Clarice Lispectorové<sup>2</sup>

Clarice Lispectorová, kterou rodiče – Židé prchající z Ruska před pogromy – dovezli do Brazílie jako sotva roční, představuje jednu z nejvýraznějších postav brazilské literární scény 20. století. Spisovatelka se narodila v prosinci 1920 v Čečelniku na dnešní Ukrajině ve chvíli, kdy už byla rodina na cestě do nového domova. Po příjezdu do Brazílie si změnili jména, aby v novém prostředí lépe zapadli, a tak se z dívky jménem Chaya stala Clarice.

Dětství strávila Lispectorová na brazilském severovýchodě – rodina, tedy rodiče a tři dcery, nejprve žila ve městě Maceió, když byly Clarice čtyři roky, přestěhovali se do hlavního města státu Pernambuco Recife. Později se spisovatelka k tematice tohoto periferního prostředí vracela ve svých textech, ať už formou literárního zpracování vlastních vzpomínek, či ve svém posledním dokončeném – dle některých vrcholném – díle *A hora da estrela* (česky Okamžik pro hvězdu, In *Pět brazilských povídek*, r. 1981), ve kterém citlivě vykreslila postavu chudé venkovanky Macabéy.

Jedna z prvních velkých knih autorčina dětství (jak později doznává v jednom ze svých fejetonů) byly *Reinações do Narizinho* (*Nosálčiny neplechy*) Monteiro Lobata. Ty se

---

<sup>1</sup> V rozbořech obou povídek budeme citovat z překladu Pavly Lidmilové. U přeložených úryvků bude pod čarou vždy uvedeno i původní znění. Názvy analyzovaných povídek i ostatních děl budeme uvádět v češtině.

<sup>2</sup> V ojedinělých případech, kdy budeme chtít upozornit na případné specifikum, ponecháme daný pojem v textu v originále.

V případě spisovatelčiných fejetonů, které do češtiny přeloženy nebyly, použijeme překlad vlastní. Ten si neklade za cíl být umělecky hodnotným, pouze chce přispět k ucelenosti práce.

<sup>2</sup> Informace v tomto oddíle jsem čerpala z následujících publikací: ROSENBAUM, Yudith. *Clarice Lispector*. São Paulo: Publifolha, 2002., s. 94-98. VÁRIOS AUTORES. *Cadernos da literatura brasileira: Clarice Lispector*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2004. GOTLIB, Nádia Battella. *Clarice Fotobiografia*. São Paulo: Edusp-Imesp, 2008. GOTLIB, Nádia Battella. *Clarice: uma vida que se conta*. São Paulo: Edusp, 2009.

také staly klíčovým motivem v povídce *Felicidade clandestina*, ve kterých si autobiografická hlavní hrdinka půjčuje nejmenovanou knihu od spolužačky, která přitom není schopna dohlédnout důležitost, kterou kniha pro někoho může mít. Tyto první, veskrze dětské, ale o to snad silnější a autentičtější vlivy formovaly její chápání literatury, toho, co znamená psát, vytvářet fiktivní svět. Dětství Lispectorové bylo ovlivněno smrtí matky v r. 1930. Ve stejné době začala posílat vlastní povídky do místních novin, ty ale žádnou z nich nikdy neotiskly. Na její rodící se literární fantazii měla určující vliv řada „velkých jmen“ – z klasiků jmenujme F. M. Dostojevského, A. P. Čechova, jehož povídky obdivovala po celý život. Obzvláště silným zážitkem pro ni byla četba *Stepního vlka* od H. Hesseho; snad ještě osudovnějším bylo její setkání s dílem K. Mansfieldové. Podstatnou formativní stopu však v jejím psaní zanechali i portugalská a brazilská kanoničtí autoři (např. Eça de Queiróz či Machado de Assis).

V r. 1934 rodina přesídlila do Rio de Janeiro, kde nejprve žila ve čtvrti São Cristóvão, později se přestěhovala do čtvrti Tijuca; v tomto městě se Lispectorová od r. 1938 věnovala studiu práv a posléze i novinářské praxi. Po několika časopisecky vydaných povídkách oficiálně debutovala v r. 1943 románem *Perto do Coração Selvagem* (český překlad *Blízko divokého srdce života*, r. 1973). Název se sice vztahuje k odkazu anglického modernismu,<sup>3</sup> podle tvrzení spisovatelky však v době vydání své prvotiny Joyceovo dílo neznala a titul pro knihu navrhl její přítel. Přesto byla autorka po vydání této knihy, (a i později) často přirovnávána jak k Jamesi Joycovi, tak i k Virginii Woolfové – částečně jistě na základě podobnosti jejich „ženského psaní“.

Ve stejné době se vdávala se za diplomata Mauryho Gurgela Valenteho, se kterým strávila řadu let mimo Brazílii – v Neapoli, Bernu, Washingtonu. V zahraničí se narodili jejich dva synové; Lispectorová rovněž v Evropě napsala své další dva romány *O lustre* (*Lustr*, r. 1946) a *A cidade sitiada* (*Obležené město*, r. 1949) a také první soubor povídek *Alguns Contos* (*Několik povídek*, r. 1952).

Od 50. let začíná okrajově působit i jako novinářka kariéra; psala do novin sloupky pro ženy, většinou pod pseudonymem (např. Helen Palmer, Teresa Quadros a také jako ghostwriterka herečky Ilky Soaresové). Na sklonku 50. let se Lispectorová rozvedla s manželem a natrvalo se vrátila do Ria, kde žila po zbytek svého života. V r. 1960 vydala soubor *Laços de família* (*Rodinná pouta*, r. 1960), z něhož byla většina povídek již dříve

---

<sup>3</sup> Věta z Joycova Portréту umělce jako mladého muže, která byla použita jako motto knihy, zní: „Byl sám. Byl volný, šťastný a tak blízko divokého srdce života.“ Cit. dle: LISPECTOROVÁ, Clarice. *Blízko divokého srdce života*. Praha: Odeon, 1973.

publikována v souboru *Alguns Contos* či časopisecky. O rok později následoval kritiky dobře přijatý román *Maçã no escuro* (*Jablko ve tmě*, r. 1961). O tři roky později vychází román *A Paixão Segundo G. H.* (*Pašije podle G. H.*, r. 1964) a další sbírka povídek *A Legião Estrangeira* (*Cizinecká legie*, r. 1964).

V r. 1966 Lispectorová stěží vyvázla z domácího požáru, který zavinila zapálená cigareta. Na pravé ruce spisovatelka utrpěla těžké popáleny, což vyžadovalo několik operací, přesto do konce života představovalo pro Lispectorovou psaní na stroji velkou obtíž. Následující rok vydává spisovatelka svou první knihu pro děti a také začíná psát své pravidelné fejetony do *Jornal do Brasil*.

Počínaje r. 1968 vydává časopis *Manchete* její rozhovory s předními osobnostmi politiky a kultury. V témže roce se Lispectorová také po boku jiných umělců a intelektuálů účastní průvodu proti diktatuře. V r. 1969 vychází román *Uma Aprendizagem ou O Livro dos Prazeres* (*Učednictví aneb kniha rozkoší*), o dva roky později sbírka povídek *Felicidade Clandestina* (*Tajné štěstí*, r. 1971). Následuje mimo jiné *Água viva* (r. 1973; česky *Živá voda*, r. 2000) a několik dalších děl.

V roce 1977 vychází již zmíněná novela *A Hora da Estrela*. V prosinci téhož roku, den před svými 57. narozeninami, spisovatelka umírá. Následně, v lednu, televize TV Cultura odvysílá předtočený rozhovor se spisovatelkou. Posmrtně jsou vydána její nedokončená díla, předně *Um sopro da vida* (*Dchnutí života*, r. 1978), které z fragmentů sestavila přítelkyně Lispectorové Olga Borelliová. V r. 1984 souhrnně vycházejí pod názvem *A descoberta do Mundo* (*Objevování světa*) fejetony, které spisovatelka psala pro deník *Jornal do Brasil*.

Od 60. let, kdy se stala veřejně známou osobou, začaly kolem Lispectorové vznikat různé spekulace. Její tajuplnou pověst<sup>4</sup> vedla až k spisovatelčině mytizaci; vůči té se sice autorka vymezovala, přesto ji sama různými mystifikacemi<sup>5</sup> spoluutvářela.

Méně známým faktem je, že se Lispectorová věnovala překládání; do portugalštiny přeložila mezi jiným díla A. Christie, O. Wildea, A. E. Poea, nebo knihu Belly Chagallové, manželky Marca Chagalla. Značnou část těchto překladů tvoří adaptace románů, příp. i divadelních her. Spisovatelka se také věnovala tvorbě pro děti, nejprve psala pro své syny.

---

<sup>4</sup> Autorka byla např. pozvána na První světový kongres kouzelnictví konaný v Bogotá r. 1975, na kterém zazněla její povídka *O Ovo e a Galinha* (Veje a slepice), která došla přídomek spisovatelčina „nejhermetičtějšího“ díla.

<sup>5</sup> Např. už jen rok narození se na základě různých prohlášení Lispectorové uvádí především ve starších publikacích často jako 1922 či 1925.



Celkem vydala tři dětské knížky, první z nich je *O Mistério do Coelho Pensante (Záhada myslícího králíka)* z r. 1967.

Především raná tvorba Lispectorové bývá často chápána a popisována termíny, které se vztahují k anglickému modernismu. Například pro okamžik prozření, který je v jejích prózách výsostným motivem, se zažil pojem epifanie. Takové literární použití tohoto slova, které se ve svém prvotním významu vztahuje k „zjevení“ na mysticko-náboženské rovině, označuje náhlé osvětlení, procitnutí, které člověka vytrhává z jeho každodennosti. Takové pojetí epifanie najdeme právě u Joyce. Rovněž bývá jako pro Lispectorovou typická technika uváděna metoda „proudů (ne)vědomí“. Její díla jsou značně introspektivní, důraz je kladen na prožitky, nitro hlavních postav; děj se ocitá na pozadí. „Clarice Lispectorová nevypráví; formuluje otázky.“<sup>6</sup> Čas bývá v takto pojatých textech Lispectorové takřka statický, zároveň ale vykazuje znaky cykličnosti. Oceňována bývá její práce s jazykem a neotřelé vypravěčské postupy.

## 1.2 Kategorie prostoru

V této podkapitole se budeme zabývat tím, jak literární teorie chápe problematiku prostoru. Výběrově se zaměříme na myšlenkové okruhy a teoretiky, jejichž práce je pro nás podnětná, stručně tak nahlédneme do filosofie prostoru.

Napříč humanitními a přidruženými obory dochází nejpozději od 70. let 20. století k tzv. „prostorovému obratu“. Tento zájem o kategorii prostoru přinesl mnoho nového, přesto stále mezi vědci nepanuje jednota názoru na to, jak prostor v literatuře definovat. (Z pohledu některých je i otázkou, do jaké míry jej vůbec zohledňovat.)

Ve 30. letech přichází Michail M. Bachtin s průlomovou teorií „chronotopu“ zahrnující propojení času a prostoru v jejich formální i obsahové rovině. Pro Bachtina je v literárním díle důležitějším principem čas, prostor ale také zohledňuje. Mezníkem ve zkoumání prostorových struktur představuje v r. 1945 vydaná práce Josepha Franka *Spacial Form in Modern Literature*, který rovněž vztah prostoru k času vnímá jako konkurenční. Frank reflektuje díla modernistických autorů (Joyce, Eliot etc.), jež podle něj mají „prostorovou formu“, což je dáno okamžikem „pozastaveného času“; takovýto způsob

---

<sup>6</sup> LIDMILOVÁ, Pavla. /Doslov/ Čtyři a jedna. In *Pět brazilských novel*. Praha: Odeon, 1982, s. 324.

narace má pak blízko k „bezčasému světu mýtu“.<sup>7</sup> Jak v obecném kontextu píše Petr A. Bílek: „/.../ zobrazovací pozornost věnovaná prostoru obvykle /.../ děj (a v důsledku toho i čas) odsouvá do pozadí, zpomaluje či anuluje.“<sup>8</sup>

Gérard Genette pokládá „elementární prostorovost samotného jazyka“<sup>9</sup> za jeden ze čtyř druhů prostorovosti v literárním díle. „Samotné označení ‚prostorová metafora‘ je téměř pleonasmem, jelikož metafory většinou čerpají právě ze slovní zásoby prostoru: v jazyce je prostor přítomen vždy /.../ Celý náš jazyk je upleten z prostoru.“<sup>10</sup> K podobným závěrům dochází také Jurij Lotman, na kterého se odkazuje Hodrová; ve své *Struktuře uměleckého díla* si ruský teoretik všimá významu binárních protikladů nahoře – dole, daleko – blízko, otevřený – uzavřený etc.

V českém prostředí se tematikou místa intenzivně zabývá Daniela Hodrová. Jak patrně, Hodrová upřednostňuje pojem „místo“ před pojmem „prostor“, který pocituje jako příliš materialistický a vzdálený od subjektu. Místo si podle ní vždy „vynucuje nějaké doplnění /.../, které znamená vztahování k nějakému subjektu a jeho existenci.“<sup>11</sup> „Podobně jako Foucault chápe Hodrová dílo jako síť vztahů, v níž prostor představuje na této síti oko či uzel.“<sup>12</sup>

Na základě pojetí míst dle povahy vztahů a proporcí uvnitř jejich organizace strukturuje Hodrová klasifikaci míst následovně: „1) kulisa, obraz a znak sociálně charakterizovaného prostředí; 2) „hrací plocha“, případně „políčko ve hře“; 3) metafora, metonymie, jako část či model mytologicky pojatého prostoru. Přítomny v konkrétním literárním díle bývají podle ní všechny tři aspekty, převažuje vždy ale jeden. Konkrétnímu typu místa však nepřísluší absolutní význam: „V uměleckých žánrech býváme /... / svědky neustálého přehodnocování významu míst“,<sup>13</sup> to se ovšem děje na základě vymezení vůči tradičnímu, vžitému významu určitého toposu. Hodrová tedy souhlasí s Lotmanovou myšlenkou, že prostor v literárním díle „občas metaforicky vyjadřuje zcela neprostorové

---

<sup>7</sup> Viz DERDOWSKA, Joanna. *Kmitavá mozaika: městský prostor a literární dílo*. Příbram: Pistorius & Olšanská, 2011, s. 35. Autorka se odvolává na: FRANK, Joseph. Spacial Form in Modern Literature. In MILES, J., MCKENZIE, G. (eds.) *Criticism. The Foundation of Modern Literary Judgement*. University of California. New York: Harcourt, Brace and Company, 1948, s. 379-392.

<sup>8</sup> BÍLEK, Petr A., ČERVENKA, Miroslav. *Hledání jazyka interpretace: k modernímu prozaickému textu*. Brno: Host, 2003, s. 159.

<sup>9</sup> DERDOWSKA, J. Cit. d., s. 37

<sup>10</sup> GENETTE, Gérard. *Espace et Langue. In Figures I*. Paris: Éditions de Seuil, 1966, s. 107. Citováno podle DERDOWSKA, J. Cit. d., s. 36.

<sup>11</sup> HODROVÁ, Daniela. *Místa s tajemstvím : (kapitoly z literární topologie)*. Praha: KLP, 1994, s. 10.

<sup>12</sup> VÁLOVÁ, Karolina. STUDIE: Přístupy k analýze prostoru v literatuře. *Akademický bulletin*. 13. 9. 2012. [online]. [cit. 2. 1. 2015]. Dostupný z: <[http://abicko.avcr.cz/sd/novinky/hlavni-stranka/news\\_0877.html](http://abicko.avcr.cz/sd/novinky/hlavni-stranka/news_0877.html)>.

<sup>13</sup> HODROVÁ, D. a kol. Paměť a proměny míst. Na okraj tematologie a topologie. In *Poetika míst*. Praha: H&H, 1997, s. 16.

vztahy v modelující struktuře světa.<sup>14</sup> V součinnosti literárních zkušeností se zkušenostmi předliterárními a mimoliterárními se mohou místa v literatuře stát „metaforami určitých stavů a způsobů vnímání, postojů ke světu a k bytí.“<sup>15</sup>

Hodrová rovněž docení hodnotu sepsání povahy místa s typem postavy, jež se na něm „zdržuje, nebo se jím pohybuje, místo do značné míry determinuje postavu a postava místo.“<sup>16</sup> Neboli: „Místo ožívá určitou postavou, začíná existovat skrze ni.“<sup>17</sup>

Dalším českým teoretikem prostoru je Zdeněk Hrbata. Ten ve své rozsáhlé studii *Prostory, místa a jejich konfigurace v literárním díle* předkládá rozbor literárního prostoru, který je rozvržen od jeho „vidění v různých perspektivách a od způsobů utváření míst v textu k významovým rozměrům a účinkům, které nazýváme tematickou signifikací (zvýznamněním).“<sup>18</sup> Toto zvýznamnění probíhá na různých rovinách, a proto Hrbata vyděluje: 1) mimetickou topografii (zjišťuje se stupeň mimese mezi literárním dílem a skutečností); 2) funkční toposémii, konkrétně a) sémiotické zkoumání místa, kdy se jedná o vztah mezi místy, osobami a ději, b) charakterizaci sociální a/nebo symbolickou míst-prostorů, tj. diegetické působení prostoru ukazování, předvádění; 3) symbolické zobrazování neboli reprezentaci prostoru v textu, tj. symbolicky, myticky, ideový význam prostoru.

Fenomenolog Maurice Merleau-Ponty dokazuje, že vnímání prostoru je spojené s naším tělem.<sup>19</sup> Tělo chápe jako prodloužení prostoru, lidé jsou podle něj tedy „tělesným prostorem“.<sup>20</sup> „Všechny myšlenky, které známe, pocházejí z tělesnosti,“ říká teoretik.<sup>21</sup> Merleau-Ponty se zaměřuje na koncepci zraku, na potencialitu záměnnosti vidícího a viděného, na prohození těchto kategorií obdobné reverzibilitě subjektu a objektu.<sup>22</sup> Kromě zraku je pro něj stěžejním smyslem také hmat.

Filozof Gaston Bachelard byl ve svém bádání silně ovlivněn jak fenomenologií, tak i a psychoanalýzou. Od C. G. Junga přejímá myšlenku, že „základní strukturní principy literatury se rodí v mýtu a že mytologické myšlení je rámcem a kontextem veškerého

---

<sup>14</sup> LOTMAN, Jurij M. Problema chudožesvennogo prostranstva v proze Gogolja, In sb. Trudy po russkoj i slavjanskoj filologii Xi – Tartu: Literaturovedenije, 1968, s. 6. Citováno podle Tamtéž, s. 14.

<sup>15</sup> HODROVÁ, D. Paměť a proměny míst, s. 15.

<sup>16</sup> Tamtéž, s. 18.

<sup>17</sup> HODROVÁ, D. Místa s tajemstvím, s. 15.

<sup>18</sup> HRBATA, Zdeněk. Prostory, místa a jejich konfigurace v literárním díle, In Červenka, M. a kol.: *Na cestě ke smyslu. Poetika literárního díla 20. století*, Praha, Torst 2005, s. 328.

<sup>19</sup> Tamtéž, s. 319.

<sup>20</sup> PONTIERI, Regina Lúcia. *Clarice Lispector : Uma Poética do Olhar*. Cotia: Atelie Editorial, 2001, s. 26.

<sup>21</sup> MERLEAU-PONTY, Maurice. *O Visível e o Invisível*. São Paulo: Perspectiva, 1984. Citováno podle Tamtéž s. 87. Francouzské slovo *la chair* znamená maso, tělo, podstata, tělesnost.

<sup>22</sup> Tamtéž, s. 23.

myšlení.<sup>23</sup> Bachelard rovněž vytváří jakousi „psychoanalýzu prostoru“, kterou nazývá topoanalýza.

Ve své práci *Poetika prostoru* z r. 1957, jíž navazuje na poetiky živlů, se věnuje konceptu „šťastného místa“; takovému místu je vlastní kulatost, kruhovost, uzavřenost. Jsou to místa klidu a bezpečí, prostory intimity a snění. Bachelard rozvíjí osobitou fenomenologii básnického obrazu, přičemž centrálním obrazem mu je dům. K němu se ještě vrátíme v rámci podkapitoly 2.1. Od obrazu domu se odvíjí podoba dalších „obývaných“ prostorů – zásuvky a skříně, hnízda, ulity, koutů.

Tyto obrazy Bachelard zkoumá spíše z psychologického než z literárního hlediska, ačkoli uvádí nespočet příkladů z krásné literatury, převážně z poezie. Dle některých výkladů pojednává tato práce o prostoru v poezii, sám Bachelard nicméně svobodně čerpá i z prózy. Klíčová je v tomto ohledu dle našeho názoru míra poetičnosti díla.

Autor zkoumá dialektiku vnitřní a vnější, kterou ale chápe v její mnohoznačnosti. „Člověk je pootevřené bytí,“<sup>24</sup> tvrdí Bachelard, proto se v něm a v jeho vnímání kategorie vnitřku a vnějšku často různými způsoby mísí, prolínají či zaměňují. V jeho pojetí dokáže tato dialektika postihnout vesmír, dát mu tvar; přesto jsou vnějšek i vnitřek intimní.<sup>25</sup> „Bytí je střídavě zhušťováním /.../ a rozptýlením.“<sup>26</sup>

Bachelard ukazuje význam miniatury na konkrétních příkladech, např. na hračkách. Pro chápání miniatury musíme podle Bachelarda překročit platónskou dialektiku velkého a malého; teprve pak budeme s to odhalit, jakým způsobem se v miniatuře hodnoty kondenzují a obohacují.<sup>27</sup> Miniatura je schopna v sobě obsáhnout komplementárnost malého (mikrosvět) a velkého (makrosvět). „Při pozorování miniatury je nezbytná přeskakující pozornost,“ říká.<sup>28</sup> Miniatura či miniaturizující obraznost podněcuje snění.<sup>29</sup>

V poslední studii *Poetika prostoru* se Bachelard pokouší uchopit fenomenologii kulatého. Zjednodušuje Jaspersův výrok o kulatosti bytí na krystalické: „Dasein ist Rund.“<sup>30</sup> Kulaté bytí podle něj „šíří svou kulatost, šíří klid vši kulatosti.“<sup>31</sup> Obraz kulatého ve své dokonalosti tak potvrzuje intimitu pobytu.

---

<sup>23</sup> BÍLEK, P. A. Cit. d., s. 61.

<sup>24</sup> BACHELARD, Gaston. *Poetika prostoru*. Praha: Malvern, 2009, s. 220.

<sup>25</sup> Viz Tamtéž, s. 216.

<sup>26</sup> Tamtéž.

<sup>27</sup> Tamtéž, s. 157.

<sup>28</sup> Tamtéž, s. 165.

<sup>29</sup> Srov. Tamtéž s. 158 a 156.

<sup>30</sup> „Bytí je kulaté.“ Tamtéž, s. 231.

<sup>31</sup> Tamtéž, s. 235.

### 1.3 Výběr povídek

Klíčem k výběru povídek *Láska a Tajemství v São Cristóvão* nám byla jistá analogičnost jejich prostorových univerzálií daná tématem domova i příhodností možného propojení s Bachelardovým pojetím domu a snění. V jiných povídkách nehraje prostor natolik výraznou roli, respektive není znázorněn pro nás zajímavým způsobem. Téma domova, které rámcově prostupuje velkou část povídek ze sbírky *Rodinná pouta*, je kupříkladu v části z nich spíše abstraktní kategorií či hodnotou, méně už vytváří „efekt připomínající ‚zakoušení prostoru‘“.<sup>32</sup>

Ve zvolených povídkách navíc vyvstává možnost komparace forem i funkcí prostoru, což by mělo zajistit určitou vnitřní soudržnost a sevřenost práce.

### 1.4 Základní východiska rozboru

Na základě dvou povídek vybraných ze souboru *Rodinná pouta* se pokusíme načrtnout hlavní významy, které v nich kategorie prostoru má. Postupovat budeme od prostoru k významu, nikoli obráceně (v rámci úsilí zamezit tendenci spatřovat v prostoru a jednotlivých motivech předem stanovené významy). Rozbor kategorie prostoru bude prolínat snaha o postup paralelní s vývojem vyprávění, tedy nitě textu, potažmo příběhu. Samozřejmě tyto cíle nebude možné vždy naplnit (a nebylo by to ani smysluplné – myslíme na návrat motivů, zpětné porovnávání, provázanost různých aspektů etc.), nicméně veškerý korektiv bude směřovat k této vizi.

Budeme si tedy všímat zjištění předestřených v teoretické části o prostoru; jmenovitě se zaměříme na výskyt myšlenek a obrazů (a symbolů) rezonujících s výkladem Bachelardovy *Poetiky prostoru*, částečně i na významy, které v prostoru spatřují Hodrová a Hrbata. Čerpat budeme i z aspektů dvou archetypálních prostorů nastíněných v další kapitole.

---

<sup>32</sup> JEDLIČKOVÁ, Alice. *Zkušenost prostoru: vyprávění a vizuální paralely*. Praha: Academia, 2010, s. 14.

Nejprve tedy obecně vymezíme prostorové kategorie domova a zahrady, dále se pokusíme tyto konstanty (ale i jiné podstatné rysy spjaté s prostorem) s přihlédnutím k sémantické složce zkoumaných textů rozvést na materiálu konkrétních povídek.

## 2. Obecné vymezení prostorových kategorií ve vybraných povídkách

V této kapitole si klademe za cíl uvést některé základní teoretické koncepty, které definují prostor domova a zahrady. Záměrem tedy není vyčerpávajícím způsobem představit a popsat tyto dva archetypální prostory-témata / prostory-dějiště, veškeré jejich podoby, funkce atd., ale soustředit se na ty rysy, které mají zvláštní význam pro poetiku Lispectorové.

### 2.1. Domov

Pokusíme se tedy postihnout několik stěžejních konceptů, které tvoří podstatné aspekty prostoru domova.

Na symbolické rovině je dům – uspořádaná, ohrazená,<sup>33</sup> v sobě uzavřená oblast – obrazem kosmu, vesmírného řádu. Lidskému životu dává střed, je symbolem bytostně ženským, zahrnuje princip mateřského bezpečí.<sup>34</sup>

Především na tuto základní, archetypální symboliku domu se ve své *Poetice prostoru* soustřeďuje Bachelard, jeho pohled na dům je fenomenologický či „psychoanalytický“; pokouší se ze symbolického rozměru vyvodit psychologickou komplexnost domu, dům mu slouží jako „nástroj pro analýzu lidské duše“.<sup>35</sup> Tuto metodu nazývá topoanalýza a definuje ji jako „systematické psychologické studium míst našeho intimního života“.<sup>36</sup> Bachelard navazuje na Jungovo pojetí vnitřně členěného domu coby symbolu rozdílných duševních rovin – fasáda tak odpovídá masce člověka, půda racionálnímu vědomí, sklep pudovosti a nevědomí. Celý dům je pro Bachelarda „stavem duše“.<sup>37</sup>

Bachelard se nicméně shoduje s Paulem Claudelem, kterého cituje, a dospívá k názoru, že domy v moderních městech takovému členění, a tím i intimní vnitřní vertikalitě,

---

<sup>33</sup> BECKER, Udo. *Slovník symbolů*. Praha: Portál, 2002. Heslo Dům, s. 59.

<sup>34</sup> LURKER, Manfred. *Slovník symbolů*. Praha: Universum, 2005. Heslo Dům, domov, s. 103-104.

<sup>35</sup> BACHELARD, G. *Poetika prostoru*, s. 26.

<sup>36</sup> Tamtéž, s. 33.

<sup>37</sup> Tamtéž, s. 24.

postrádají. „Dům nemá kořeny ... mrakodrapy nemají sklep.“<sup>38</sup> Dům velkoměsta tak není ani kosmickým domem spjatým, prorostlým s přírodou.

Zároveň je pro Bachelarda nezbytná *fenomenologie obraznosti* snění, která poodhaluje intimní struktury domu. „/.../ musíme ukázat, že dům je jednou z největších sil, které integrují lidské myšlenky, vzpomínky a sny. Spojujícím principem této integrace je snění.“<sup>39</sup> Bachelardův dům je tedy dům v čase, v souvislostech. Přední místo tu zaujímá rodný dům jako předobrazem všech domů dalších, je „tělem snů“,<sup>40</sup> tělem paměti, dodejme. Právě v takovém domě-těle přebývají obrazy, které člověku nabízejí „jistoty či iluze stálosti.“<sup>41</sup>

Pro Bachelarda dům představuje rovněž „/.../ soustředěné bytí, vyzývající nás k vědomí centrality.“<sup>42</sup> Dům, a zvláště některá jeho zákoutí, podporují „kondenzaci intimity“, která „akumuluje snění“. <sup>43</sup> Útulnost kruhovosti (evokující pomyslné sezení kolem ohně) umocňuje pozitivní strukturu domu.

Hodrová považuje Bachelardův zájem – navíc spíše psychologický, než literární – toliko o archetypální složky obrazu domu za příhodné, ale nedostatečné východisko k celistvému rozboru; ten je třeba rozšířit o zkoumání kulturních a historických vrstev, které se na prvotní obraz nabalují. Ani symbolické podloží domu není zcela neměnné, jak tvrdí sám Bachelard: „Obraznost neustále tvoří a obohacuje se o nové významy.“<sup>44</sup>

Pro nás podstatným typem domu je ten, který Hrbata označuje jako dům řádu.<sup>45</sup> Jedná se o obraz domu-domácnosti a interiéru značící klid a jistotu, je to utopie znázorňující řád a pojetí světa. Uspořádaný domov vytvořený ženou je příbytkem intimity. Často se takovéto literární domy dovolávají estetiky každodennosti, důraz kladou na motivy blízké lidské tělesnosti – udržování tepla či jídelní stůl. Domov pojatý jako místo hledání a budování rodinného štěstí lze ztotožnit s idylickým domem,<sup>46</sup> jehož znakem je neměnnost a staticnost; rovněž ho definuje „spocívání na místě, sezení, ležení, opakující se úkony a cesty v omezeném kruhu“. <sup>47</sup> Takovýto šťastný, známý dům slouží jako útočiště v souladu s Bachtinovým idylickým chronotopem.

---

<sup>38</sup> Tamtéž, s. 49.

<sup>39</sup> Tamtéž, s. 32.

<sup>40</sup> Tamtéž, s. 39.

<sup>41</sup> Tamtéž, s. 41.

<sup>42</sup> Tamtéž, s. 41.

<sup>43</sup> Tamtéž, s. 51.

<sup>44</sup> Tamtéž, s. 25.

<sup>45</sup> Srov. HRBATA, Z. Cit. d., s. 353.

<sup>46</sup> Srov. HODROVÁ, D. *Místa s tajemstvím*, s. 69-70.

<sup>47</sup> Tamtéž.

Domov (či spíše dům) může být pojímán také jako vězení – Hrbata<sup>48</sup> uvádí příklad z díla Jana Weisse (*Dům o tisíci patrech*), obraz mrakodrapu jako světa-vězení poskládaného z oddělených cel. Zároveň dává tento teoretik domov-vězení do souvislosti s „plochostí, bezvýrazností“, která se blíží poloze „neživota“.<sup>49</sup>

## 2.2 Zahrada

Zahrada jakožto uměle vytvořená příroda, ač v zásadě prostorem vnějším, vykazuje mnohé znaky prostoru vnitřního – více či méně pevnou uspořádanost, uzavřenost,<sup>50</sup> schoulenost. Její ohraničenost může zahradu funkčně definovat jako útočiště před světem,<sup>51</sup> čímž se přibližuje Bachelardovu domu. Zároveň je možno pocítovat symbolické sepjetí ohrazené zahrady s „intimní oblastí ženského těla“.<sup>52</sup> Jak je tedy patrné, zahrada – stejně jako domov –, bývá vnímána jako ženský prostor, což je dáno i jejím poukazováním k životnímu cyklu.

Zahrady analyzovaných povídek, jejich znázornění i funkce se od sebe v mnohém odlišují – počínaje tím, že jedna je veřejným prostorem, druhá soukromým, jedna je místem samoty, druhé místem setkání etc., přesto vykazují důležité společné rysy.

Pro znázornění poetiky povídek (a prostoru zahrad především) je centrální pojem groteskna. Tato estetická kategorie se pohybuje na dvou pomezích – mezi skutečným a neskutečným a mezi humorným a děsivým. Mezi teoretiky nicméně ve věci hierarchie složek groteskna nepanuje shoda – např. Kayser klade důraz na hrůznou, děsivou složku groteskna; oproti tomu je pro Bachtina klíčovým prvkem groteskna smích.

Olga de Sá, která se zabývá otázkou groteskna v díle Lispectorové, staví své chápání této kategorie na pojetí Wolfganga Kaysera.<sup>53</sup> Ten říká, že groteskno vyvolává pocit odcizení, vzdálení světa. Hyperbolizovaný svět groteskna odkrývá disharmonický, či dokonce deformovaný rub skutečnosti, ukazuje, že v takto spatřované dichotomii může ošklivé stát po boku krásného. Svět groteskna stojí v protikladu ke vznešenu – groteskno nepozvedá oči vzhůru k vyššímu smyslu, naopak se noří do hloubky, monstrózní a deformace.

Kayser uvádí, že groteskno vzkvétalo zvláště ve třech dějinných epochách: v 16. století, v epoše od hnutí Sturm und Drang po romantismus a v moderní době. Tak jako se

---

<sup>48</sup> Viz HRBATA, Z. Cit. d., s. 363.

<sup>49</sup> Tamtéž, s. 350.

<sup>50</sup> Srov. též etymologii slova zahrada / jardim.

<sup>51</sup> Viz BECKER, U. Cit. d.; Heslo Zahrada, s. 335.

<sup>52</sup> Tamtéž.

<sup>53</sup> Srov. SÁ, Olga de. *Clarice Lispector: a travessia do oposto*. São Paulo: Annablume, 2004, s. 96-99.



romantismus svým přimknutím ke grotesknímu vymezuje vůči osvícenskému racionalismu, i moderní užití této kategorie vystupuje proti zplošťující vědě a jejím tendencím k systematizaci a polarizaci. „Divoké srdce bytí“<sup>54</sup> tak zůstává – jak uvidíme u Clarice Lispectorové – v zásadě nepostihnutelné, nevyslovitelné.

Olga de Sá upozorňuje na podoby groteskna v přírodě – s odvoláním na Kaysera zmiňuje hady, sovy, žáby, pavouky. Vzpomíná i sbor hmyzu z Goethova Fausta.<sup>55</sup> V podobném duchu by se dalo poukázat i na první intermezzo Máchova Máje. Z říše rostlinné vyzdvihuje coby groteskní prvky jako neproniknutelnost vegetace, její bujnost a v neposlední řadě i překročení hranic mezi říší rostlin a živočichů.<sup>56</sup>

S groteskním úzce souvisí prožitek *tísnivého* („unheimlich“), tak jak ho ve své studii *Něco tísnivého* (*Das Unheimliche*) objasňuje Sigmund Freud.<sup>57</sup> Tento stav definuje Freud jako cosi, co vyvolává pocit zneklidňující cizosti. Pocit *tísnivého* je vytvářen návratem čehosi, co mělo zůstat skryto a vyšlo na povrch, čehosi známého, co mělo zůstat skryto. Neboli: zdrojem *tísnivého* je potlačené, vytěsněného nevědomí. Právě z této skutečnosti se rodí ambivalence slova „heimlich“, které sice v běžném kontextu znamená domácký, útulný, v určitých polohách se ale jeho význam překrývá se slovem „unheimlich“. Dále Freud zkoumá prožitek *tísnivého* na konkrétním literárním příkladu povídky německého romantika E. T. A. Hoffmanna *Písař* (*Der Sandmann*), ve které je přítomno několik „tísnivých“ situací, v jejichž v čele nacházíme motiv ztráty očí coby původ onoho *tísnivého*. Ztrátu zraku (očí) Freud chápe jako kastraci.

Další významnou myšlenkou, která se váže k prostoru zahrady, je koncept heterotopií, tak jak je ve své eseji z r. 1984 pojímá filosof Michel Foucault. Specifičnost heterotopií vyplývá ze skutečnosti, že takové prostory „zaujímají vztah ke všem ostatním místům“ – a to tím, že „zpochybňují, neutralizují nebo převrací soubor vztahů, které označují, zrcadlí nebo reflektují.“<sup>58</sup> Z tohoto souboru prostorů se Foucault dále zaměřuje pouze na jeden druh míst, na „jiná místa“, která – ač zakotvena v realitě – patří mimo náš

---

<sup>54</sup> Tamtéž, s. 99.

<sup>55</sup> Ve Fischerově překladu se na Mefistofela z docentského kočičku vyrojí „cikády, brouci a moli“. Jistě stojí za zmínku motiv švába, který se v díle Lispectorové, taktéž se silně groteskním tónem, opakovaně objevuje. Hmyz často reprezentuje groteskní povahu zla – Belzebub je jak známo „Pán much“.

<sup>56</sup> Srov. SÁ, O. de. Cit. d., s. 98.

<sup>57</sup> Srov. FREUD, Sigmund. Něco tísnivého. In *Spisy z let 1917-1920*. Praha: Psychoanalytické nakladatelství, 2003, s. 179. Přihlédnuto k bakalářské práci BAROCHOVÁ, Nikol. *Hlubinná psychologie a estetika*. Brno, 2008. Masarykova univerzita. Filozofická fakulta, s. 26-28. [online]. [cit. 1. 2. 2015]. Dostupné z: <[http://is.muni.cz/th/179010/ff\\_b/TEXT.pdf](http://is.muni.cz/th/179010/ff_b/TEXT.pdf)>.

<sup>58</sup> FOUCAULT, Michel: O jiných prostorech. In *Myšlení vnějšku*. Praha: Herrmann a synové, 2003, s. 75.

svět. Pro naše účely je nejpodstatnější taková heterotopie, kterou je možno vyčlenit na základě toho, že „může vedle sebe umístit několik prostorů, několik míst, která jsou sama neslučitelná“. Dále Foucault uvádí:

„/... / snad nejstarším příkladem těchto heterotopií, které na sebe berou podobu navzájem si odporujících míst, je zahrada. Nezapomínejme, že v Orientu byla zahrada, onen úžasný výtvar nyní už tisíc let starý, plná velmi hlubokých a zdánlivě zvenčí vložených významů. Tradiční zahrada Peršanů byla posvátným prostorem, který měl spojit uvnitř svého obdélníku čtyři části, představující čtyři části světa, s prostorem ještě posvátnějším než všechny zbývající, který byl jako pupek, jako střed světa v jejich centru (zde býval bazén a vodní fontána); a v tomto prostoru, v tomto jakémsi zvláštním mikrokosmu, se měla setkat všechna vegetace zahrady.“<sup>59</sup>

Ačkoli Foucault pojednává (výslovně na rozdíl od Bachelarda) o vnějším prostoru, jsou zde patrné určité paralely – viz např. následující pasáž, ve které je možno spatřit záblesky Bachelardových teorií šťastného prostoru, miniatury coby „přístřeší velikosti“<sup>60</sup> či obrazů kulatosti.

/.../ Zahrada je nejmenší pozemek světa, tedy celkovost světa. Zahrada byla jakási šťastná, všeobjímající heterotopie už od počátku starověku /.../.“<sup>61</sup>

---

<sup>59</sup> Tamtéž, s. 80-81.

<sup>60</sup> BACHELARD, G. Cit. d., s. 161.

<sup>61</sup> FOUCAULT, M. Cit. d., s. 80-81.

### 3. Konkrétní prostorový účinek ve vybraných povídkách

Při analýze rozličných prostorových kategorií budeme vycházet z povídky *Láska*; prostor povídky *Tajemství v São Cristóvão* budeme tedy nahlížet komparativně. O některých složkách, které jsou obdobné u obou povídek, bude rovněž pojednáno nejobširněji v podkapitole o první povídce.

Podotkněme ještě, že veškerá upozornění týkající se míst, kdy se překlad vzdaluje od originálu, nejsou zamýšlena jako jeho kritika – míří pouze ke snaze dojít co nejčistší podoby textu/myšlenky, aniž bychom se při tom vzdali možnosti opřít se o český překlad.

#### 3.1 Láska

Povídka zachycuje introspektivní formou jeden den v životě ženy v domácnosti, její střetnutí s *jiným* a následný okamžik epifanie. Hlavní hrdinka Ana po cestě domů z nákupů zahlédne z okna tramvaje slepce čekajícího na zastávce. Tento banální moment ji vytrhne z každodenní rutiny a dovede do botanické zahrady, ve které Ana promýšlí a pozoruje svůj život i svět kolem. Posléze se vrací domů, kde nakonec pokračuje ve své poklidné existenci. Anu setkání se slepcem změnilo, ovšem zda natrvalo, zůstává nevyřčeno.

V této povídce můžeme vyčlenit tři hlavní prostory – tramvaj, botanickou zahradu a byt, jejichž význam se pokusíme popsat v samostatných oddílech. Následně se ve čtvrtém oddíle zaměříme na analýzu drobných motivů dotýkajících se kategorie prostoru, které povídku prostupují, přesto je nelze uspokojivě zařadit pod žádný z dominantních prostorů povídky. Tyto motivy souvisejících s problematikou pohybu, přírodních jevů, tělesnosti a smyslových vjemů.

##### 3.1.1 Tramvaj

Povídka se otevírá in medias res scénou, kdy hlavní hrdinka Ana nastupuje do tramvaje, usazuje se, tramvaj se rozjíždí. Tramvaj coby dopravní prostředek pochopitelně metonymicky zastupuje (či spíše v sobě zahrnuje) téma cesty, které představuje jedno ze stěžejních témat literatury od jejích prapočátků. „Cesty od počátku provází otázka jiného a jinakosti (resp. postoje k nim), a to i kdyby ‚cesta‘ byla jen běžnou parafrází životního běhu, na jejímž konci je smrt – ona kvintesence nepředstavitelně Jiného.“<sup>62</sup> Michail Bachtin přikládá chronotopu cesty „enormní syžetový význam v románu“<sup>63</sup>. Cestu jako „věc“ samu zásadně charakterizuje zjištění, že „cesta jako vytyčená trasa /.../ člení nebo orientuje prostor, vede subjekt.“<sup>64</sup> Tento prvek neochvějného vedení subjektu je v případě dopravního prostředku výrazně umocněn.

„Směr jízdy kočárem či automobilem je sice motivován, napovídán linií silnice, ale není to *osudové předurčení směru*, kočár a automobil mohou kdykoliv odbočit, případně i obrátit. S vlakem je to úplně jinak. *Z koleje za normálních okolností není uhnutí*. Koupíme-li si jízdenku, dočkáme se predestinované trasy a cíle, ale nemáme nárok na jediné místo podél trati /... / z koleje nelze uhnout, „zajet k okraji“. Jsou tu přípustná jen *absolutní* řešení, relativní se vylučují...“<sup>65</sup>

V odborné literatuře nacházíme především reflexi vlaku v literatuře, nicméně výše popsané rysy cesty vlakem je možné vztáhnout i na cestu tramvají. S tramvají však většinu dalších znaků rejstříků, které bývají vlaku prisuzovány, nelze spojit. Zatímco vlak bývá (od dob jeho vynálezu, potažmo jeho literárního zobrazování) obvykle vnímán coby symbol rychlosti a pokroku, pohyb tramvaje je určován dichotomií rychlosti a pomalosti (respektive triádou rychlost, pomalost, stání). „Díky /... / pomalosti jako by se objevování časově shodovalo s poznáním a při tom se zjevovala úplná, jakkoli pomíjivá přítomnost. Vnímátný svět potvrzuje svou celost se svými zvláštnostmi a překvapeními.“<sup>66</sup> Dá se tedy spekulovat, že i podstata pohybu tramvaje přispívá v povídce k propuknutí epifanie. Tramvaj zároveň svou uzavřeností představuje vlastní prostor, a to prostor vnitřku, tj. stojí v opozici k ulici a zároveň supluje bezpečí (byť třeba zdánlivé) domova.

---

<sup>62</sup> HRBATA, Z. Cit. d., s. 442.

<sup>63</sup> BACHTIN, Michail M. Čas a chronotop v románu. In *Román jako dialog*. Praha: Odeon, 1980, s.364. Citováno podle HRBATA, Z. Cit. d., s. 441.

<sup>64</sup> Tamtéž, s. 440.

<sup>65</sup> MATHAUSER, Zdeněk. Vlak-úřed a vlak-hra. In *Osudový vlak*. Praha: Nakladatelství a vydavatelství NN, 1995. Citováno podle HRBATA, Z. Cit. d., s. 455; zvýrazněno H. Š.

<sup>66</sup> Tamtéž, s. 457.

Poté, co se tramvaj s Anou rozjede, následuje meditativní ponor do nitra hrdinky, ve kterém se částečně ocitáme v prostoru jejího domova/bytu. Za pozornost stojí detail dokládající autorčin typický prostředek zdvojení myšlenky v konkrétní i abstraktní poloze, to navíc na více úrovních/rovinách. Při reminiscenci na dřívější dobu hrdinka shledává, že ke svému údělu přišla „křivolakými cestami“<sup>67</sup> Můžeme usoudit, že tento obraz současně kopíruje skutečný popis cesty tramvaje ve chvíli této myšlenky; o odstavec dále totiž tramvaj vjíždí „do širokých ulic“.<sup>68</sup> Tyto dvě polohy navíc zároveň zrcadlí Anino propadnutí do klikatící spleti myšlenek a následné vynoření.

Celkově je tramvaj – včleněná do krajiny města – jakousi groteskní miniaturou vlaku, její trhavé rozjíždění, šubání a zastavování paroduje plynulou jízdu vlaku. Jako by byla tramvaji vlastní jistá absence pevnosti. „Tramvaj se kymácela v kolejkách.“<sup>69</sup> Následuje zmínka o nastávajícím konci Aniny zlé, nebezpečné části dne, v originále popsané jako „hora instável“<sup>70</sup> (v překladu „nejistá chvíle“ je oslaben aspekt až fyzické nestability korespondující s chvěním tramvaje i Any samotné).

Následuje klíčový moment povídky – Ana spatří na tramvajové zastávce stát slepce. Muž se vztaženýma rukama v prostoru vyčnívá. Ona sedí ve stojící tramvaji. Přesto je přítomen pohyb – monotónní, mechanické žvýkání žvýkačky. Vypadá to, jako když se slepec „usmívá a naráz přestane.“<sup>71</sup>

V Aně se probouzí podivný neklid. Do jejího života vstupuje cosi nepředvídatelného. Slepce je groteskní – mísí se organické a mechanické, jako by docházelo ke ztrátě čehosi lidského; Ana nenachází kategorii myšlení, která by toto pojala.<sup>72</sup> „/.../ tramvaj sebou náhle trhla a ji to nečekaně vrhlo dozadu, těžká síťovka se jí svezla do klína (ve skutečnosti z klína, pozn. H. Š.) a bouchla o zem.“<sup>73</sup> Rozbije se vajíčka, vytéká z nich lepkavý žloutek. Vejce symbolicky pojímá celý svět,<sup>74</sup> jakožto těkavou potencialitu života. Rozpadá se dokonalost, jehož je vejce – pro svou jednoduchou formu a bílou barvu<sup>75</sup> – symbolem. Pontieriová upozorňuje na zvukovou a grafickou podobnost slov *ovos* a *olhos*, která se

---

<sup>67</sup> LISPECTOROVÁ, Clarice. *Tajné štěstí*. Praha: Ivo Železný, 1996, s. 7. Všechny citace z tohoto díla dále jen jako TŠ. „por ruas tortas“ In LISPECTOR, Clarice. *Laços de família : contos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983, s. 20. Toto dílo dále jen jako LF.

<sup>68</sup> TŠ, s. 8; „em ruas largas“ In LF, s. 21.

<sup>69</sup> TŠ, s. 8; „O bonde vacilava nos trilhos.“ In LF, s. 21.

<sup>70</sup> LF, s. 21, TŠ, s. 8.

<sup>71</sup> TŠ, s. 8-9; „fazia-o parecer sorrir e de repente deixar de sorrir“ In LF, s. 22.

<sup>72</sup> Srov. SÁ, O. de. Cit. d., s. 98-99.

<sup>73</sup> TŠ, s. 9; „/.../ o bonde deu uma arrancada súbita jogando-a desprevenida para trás, o pesado saco de tricô despencou-se do colo, ruiu no chão.“ In LF, s. 22.

<sup>74</sup> BECKER, U. Cit. d.; Heslo Vejce, s. 316.

<sup>75</sup> Tamtéž.

přidružuje k analogičnosti faktické.<sup>76</sup> Balíček s vejci (zabalený v novinách – vzpomeňme si na manželovy noviny) je třeba vyhodit, tj. společnost se zbavuje organické podstaty života. Sít'ovka je těžká<sup>77</sup> – tak jako později Ana *ztěžka* oddechuje,<sup>78</sup> do zahrady vchází *těžkým* krokem<sup>79</sup> a i tam stromy „*ztěžkly* plody“,<sup>80</sup> vše okolo pocítuje jako *těžké a tíživé*,<sup>81</sup> Ana sama si připadá těhotná. Ana vykřikne, tramvaj zastaví a současně strne i Ana („incapaz de se mover“).<sup>82</sup>

Poté, co hrdinka prožije tento mezní okamžik, dá se tramvaj opět do pohybu a následně se dokonce „otřásá v kolejích“,<sup>83</sup> což odráží hrdinčin vnitřní neklid teď už zcela zjevný. „Tkanivo sít'ové tašky jí zhrublo mezi prsty, nepoznávala své vlastní dílo. Sít'ovka ztratila smysl a jízda tramvají byla přetržena nit.“<sup>84</sup> Tato část textu opakovaně odkazuje k nitím – konkrétním, ze kterých je upletena sít'ovka, i těm abstraktním, které mají blízko k symbolické niti osudu. Ta je zobrazena pomyslnou nití trasy tramvaje (groteskního „fatálního vlaku“ vlaku, který se spojuje s „existenciální situací nebo transcendentálními otázkami“),<sup>85</sup> stává se symbolem nebo paralelou k osudům postav nebo jejich analogií. Incident se slepcem přerušil Anino spojení s bezpečným a poklidným životem, ztrácí nad ním vládu, její životní jistota se třísťí.

Pohupování tramvaje na kolejích se prolíná s Aninou hrůznou představou lidí balancujících na okraji propasti, „tmy“<sup>86</sup>. Propast coby „nekonečná a bezedná hlubina symbolizuje stavy, které (ještě) nezískaly podobu nebo jsou z hlediska průměrného vědomí nepředstavitelné – /kupř./... rozpuštění osoby ve smrti i sjednocení s absolutním v *unio mystica*.“<sup>87</sup> Je tedy symbolem sil nevědomí. „Neexistence zákona“<sup>88</sup> Anu prudce zasahuje, musí se až fyzicky chytit lavice. Poté, co si uvědomí, že přejela svou stanici, vystoupí; stále je ale zesláblá, zmatená a dezorientovaná.

<sup>76</sup> PONTIERI, R. Cit. d., s. 211.

<sup>77</sup> „pesado saco de tricô“ In LF, s. 22.

<sup>78</sup> „respirava pesadamente“ In LF, s. 23.

<sup>79</sup> „andava pesadamente“ In LF, s. 25.

<sup>80</sup> „todas as pesadas coisas“ In LF, s. 26.

<sup>81</sup> „tudo parecia cheio, pesado“ In LF, s. 27.

<sup>82</sup> LF, s. 22.

<sup>83</sup> TŠ, s. 9; „se sacudia nos trilhos“ In LF, s. 23.

<sup>84</sup> Tamtéž; „A rede de tricô era áspera entre os dedos, não íntima mas como quando a tricotara. A rede perdera o sentido e estar num bonde era um fio partido.“ In Tamtéž.

<sup>85</sup> HRBATA, Z. Cit. d., s. 456. Odvolává se na: HODROVÁ, D. *Fatální vlak*. Praha: 1995, s. 66n.

<sup>86</sup> TŠ, s. 9; „escuridão“ In LF, s. 23.

<sup>87</sup> BECKER, U. Cit. d.; Heslo Propast, s. 231.

<sup>88</sup> TŠ, s. 9; „ausência de lei“ In LF, s. 23.

### 3.1.2 Domov

„Dům je naším koutem světa,“<sup>89</sup> říká Gaston Bachelard. Jak jsme již předestřeli, není nezvyklé, že tento archetypální význam, toto chápání, může být v literatuře zpochybněno či redefinováno. Bude tedy zajímavé mít při prozkoumávání Anina vztahu k domovu na zřeteli i toto hledisko.

Domov se v povídce *Láska* poprvé objevuje jakožto motiv v rámci Aniny reflexe (či analyse), tj. nikoliv jako kulisa základní fabule díla. Zmínka o bytu začíná příznačně v kuchyni – středobodu Anina světa. V této pasáži nalezneme třikrát použité slovo „lar“, do češtiny přeložené v jednom případě jako „rodinný krb“,<sup>90</sup> což odpovídá jednomu z významů tohoto slova.<sup>91</sup> Tento je navíc podpořen obrazem plynového sporáku, ačkoliv už zde se ozývá předtucha hrdinčiny krize – sporák je totiž rozbitý a občas si bouchne. Ke kuchyni se váží i výjevy vody ve dřezu, stolu s jídlem, hladový úsměv manžela. Zároveň si z těchto prvků můžeme vytvořit jistou představu o sociální stránce domácnosti – u kuchyně je zdůrazněna její prostornost (v implicitním kontrastu ke kuchyním minulým), dozvídáme se, že byt manželé splácejí, ale také o služkách. Načrtnutý obraz života střední třídy a každodennosti doplňují manželovy noviny.

S domácností pojí Ana ve své reflexi metaforický jazyk zemědělství – sází semena, rostou stromy (jako rostou její děti, které jsou „něco opravdového a šťavnatého“,<sup>92</sup> tak jako bývají plody). Je zajímavé konfrontovat tento oddíl povídky s pasážemi z autorčina fejetonu *Um reino cheio de mistério* z r. 1970 psaného u příležitosti Dne stromů (Dia da Árvore): „/... / neslaví se den rostlin, či lépe řečeno, den sázení. Sázet značí vytvářet v přírodě. Je to tvorba nenahraditelná jiným druhem tvoření.“<sup>93</sup>

Dozvídáme se, jak si hrdinka může odpočinout od práce a zklidnit svou mysl pohledem z okna: „Může /se/ kdykoliv zastavit a otřít si čelo, zadívat se na klidný obzor. Jako rolník.“<sup>94</sup> Podobný obraz rolníka nacházíme i ve výše citovaném fejetonu

<sup>89</sup> BACHELARD, G. Cit. d., s. 30.

<sup>90</sup> TŠ, s. 8; LF, s. 20.

<sup>91</sup> Lar:

1. Local onde mora uma família. = CASA

4. Solo da chaminé da cozinha.

5. Chão ou pedra em que se acende o lume. = LAREIRA

"lar", In *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa* [online]. [cit. 14. 12. 2014]. Dostupné z:

<<http://www.priberam.pt/dlpo/lar>>.

<sup>92</sup> TŠ, s. 7; „uma coisaverdadeira e sumarenta“ In LF, s. 19.

<sup>93</sup> „/... / não se comemora o dia da planta, ou melhor, da plantação. /... / Plantar é criar na Natureza. Criação insubstituível por outro tipo qualquer de criação.“ In LISPECTOR, Clarice. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, s. 421.

<sup>94</sup> TŠ, s. 7; „podia parar e enxugar a testa, olhando o calmo horizonte. Como um lavrador.“ In LF, s. 19.

Lispectorové: „Jedním z nejkrásnějších, nejrozmáhlejších a nejštědřejších gest člověka, který zvolna kráčí po zoraném poli, je, když rozsévá zrna do země.“<sup>95</sup>

Důraz je kladen na možnost vytvořit dokonalý život, dokonalý domov – a to vlastní *rukou*. V Anině světě najdeme vlastnoručně nastříhané záclony, vlastnoručně ušité dětské oblečení i doma uštrikovanou síťovku. Ana soustřeďuje své síly na péči o domácnost, jejím snahou je věcem „propůjčovat ladné vzezření“.<sup>96</sup> I zde se dá vycítit tušení vývoje příběhu – Anina „záliba v ozdobnosti“ totiž „nahradila vnitřní nesoulad“<sup>97</sup>. Anin niterný neklid se probouzí v pozdním odpoledne, kdy je byt prázdný a nikdo ji nepotřebuje, v domácnosti je vše zařízené. Pocit úzkost z čistého nábytku ji vyhání ven do města, kde může „domov a rodinu“<sup>98</sup> (což jsou pro Anu synonyma) obstarávat<sup>99</sup> zdálky. Toto slouží jako obrazné prodloužení prostoru domova, které jí umožňuje setrvávat (ač ve fyzické nepřítomnosti) v modu poklidné péče o domácnost (nakupováním, v opravnách ap.). Po návratu už nachází doma zbytek rodiny i nové povinnosti. Následující den se vše opakuje. „Zaprášený a špinavý nábytek jako by se k ní kajícně obracel“<sup>100</sup> – v překladu je personifikace nábytku snad až příliš zesílena, nicméně i originál si pohrává s biblickým motivem kajících sypoucích si prach či popel na hlavu (viz kniha Job). S náboženskou tematikou je v originále spjat i popis Any „ověnčené povinnostmi“<sup>101</sup> – Ana je nám tedy ironicky předložena jako světice domácí blaženosti. Srovnajme s tím Bachelardovu zcela neironickou myšlenku *civilizace vosku*. Podle něj laskavé dlaně hýčkají předměty, a tím budují dům zevnitř. „Hospodyně probouzí spící nábytek.“<sup>102</sup> Muži civilizaci vosku téměř neznají, dům zářící péčí je vybudován ženami.

Prostor domova se vrací s Aniným odchodem z botanické zahrady. Vlastní byt jí rázem pod vlivem střetnutí se zahradou připadá přehnaně hygienický, falešně dokonalý, umělý. „Hala byla velká, čtvercová, vycíděné kliky se leskly, leskla se okenní skla, leskla se lampa – co je to za novou zemi?“<sup>103</sup> Čtvercová hala pozoruhodně kontrastuje s kulatostí zahrady (v originále odpolední chvíle v zahradě „clara e redonda“);<sup>104</sup> projevuje se tak

<sup>95</sup> „Um dos gestos mais belos e largos e generosos do homem, andando vagarosamente pelo campo lavrado, é o de lançar na terra os sementes.“ In LISPECTOR, C. *Descoberta do mundo*, s. 482.

<sup>96</sup> TŠ, s. 7; „emprestar aparência harmoniosa“ In LF, s. 20.

<sup>97</sup> Tamtéž; „seu gosto pelo decorativo /.../ suplantara a íntima desordem.“ In Tamtéž.

<sup>98</sup> TŠ, s. 8; „lar e /.../ família“ In LF, s. 21.

<sup>99</sup> Srov. Patočkovu obstarávání

<sup>100</sup> TŠ, s. 8; „Os móveis de novo empoeirados e sujos, como se voltassem arrependidos.“ In LF, s. 21.

<sup>101</sup> Tamtéž; aureolada pelos /.../ deveres“ In Tamtéž.

<sup>102</sup> BACHELARD, G. *Poetika prostoru*, s. 85.

<sup>103</sup> TŠ, s. 12; „A sala era grande, quadrada, as maçanetas brilhavam limpas, os vidros da janela brilhavam, a lâmpada brilhava – que nova terra era essa? In LF, s. 27.

<sup>104</sup> LF, s. 25; „jasné a plné“ In TŠ, s. 10.



opozice řádu společenského a přírodního. Ve chvíli, kdy Anou otřásá tato proměna domova z místa bezpečí a jistoty v místo *cizí*, vbíhá k ní její syn. Ana ho objímá – aby utěšila, ochránila samu sebe, nikoli jeho (předtím Ana v zahradě pozorovala „měkké, přilnavé“<sup>105</sup> objetí cizopasných lián a stromů). Dítě ale vytuší matčinu jinakost, utíká od ní: „/.../ vysmeklo se a běželo ke dveřím, odkud na ni pohlédlo už s větší jistotou. Byl to nejhorší pohled, jakého se jí kdy dostalo. Krev jí horce stoupala do tváří.“<sup>106</sup>

Ana „/.../ sklesla na židli s prsty stále ještě spoutanými sít'ovkou.“<sup>107</sup> Následuje reflexe, ve které se Ana noří do zahrady. Stejně jako během první analapse v tramvaji přemítá vsedě a se sít'ovkou v rukách. (Oproti tomu před epifanickou kontemplací v zahradě tašku odloží vedle lavičky.) Podstatný je i detail spoutaných prstů, tedy jakéhosi svázání, omezení rukou, které pro Anu představují metonymii tvoření, potažmo domova.<sup>108</sup>

Hrdinka procítá z transu; jde pomáhat služce s přípravou večeře, jde opět být ženou v domácnosti. Avšak zjišťuje, že „táž tajná činnost“<sup>109</sup> jako v zahradě probíhá i v její domácnosti. Pod sporákem nachází pavoučka (ve vzestupném pořadí: prach – vlákno – pavouk), zhnuseně pozoruje vadnoucí květinu ve váze. Zашlapuje mravence, sleduje chrousty a komáry. Podvojná surovost/syrovost, kterou si přinesla ze zahrady, se zračí v obraze surovosti soucitu i v detailu krájení plátků masa. Anino vnímání je stále zjitřené, její stav vědomí (po)změněný.

Na večeři přicházejí bratři s manželkami a dětmi. Okna jsou otevřená – odvětrávají jednak skutečné horko v bytě, jednak na obrazné rovině představují ventil Aniných pocitů. Tvoří tak svého druhu průchod mezi bytem (světem vnitřku) a zahradou. „Po večeři do oken konečně zavane svěžejší vzduch.“<sup>110</sup> Svěží vzduch pomáhá dokreslit obraz zklidňujícího se večera, postupně odeznívajícího vytržení.

Večer probíhá jako obvykle, nálada je poklidná a přátelská. Děti si hrají na koberci, dospělí sedí u stolu. Ana se podivuje, jak děti „kolem nich rostou“<sup>111</sup> (lze se domnívat, že metaforické „kolem“ zde platí doslovně). „/... /Ana zachytila ten okamžik mezi prsty jako motýla dřív, než jí uletí navždycky.“<sup>112</sup> Hrdinka vystupuje ze své pasivity, její prsty už

<sup>105</sup> TŠ, s. 11; „macio, colado“ In LF, s. 26.

<sup>106</sup> TŠ, s. 12; „/... / escapou e correu até a porta do quarto, de onde olhou-a mais segura. Era o pior olhar que jamais recebera. O sangue subiu-lhe ao rosto, esquentando-o.“ In LF, s. 28.

<sup>107</sup> Tamtéž; „Deixou-se cair numa cadeira, com os dedos ainda presos na rede.“ In Tamtéž.

<sup>108</sup> Viz „život lze utvářet lidskou rukou“ In TŠ, s. 7.

<sup>109</sup> TŠ, s. 13; „o mesmo trabalho secreto“ In LF, s. 29.

<sup>110</sup> TŠ, s. 14; „Depois do jantar, enfim, a primeira brisa mais fresca entrou pelas janelas“ In LF, s. 30.

<sup>111</sup> Tamtéž; „em torno deles“ In Tamtéž.

<sup>112</sup> Tamtéž; „E como a uma borboleta, Ana prendeu o instante entre os dedos antes que ele nunca mais fosse seu.“ In Tamtéž.

nejdou svázány, naopak samy „svazují“ – jako by Ana opět zlehka nabírala vládu nad svým životem.

Po večeri zůstává sama, hledí z okna na spící město. V tu chvíli je už „obyčejná ženská“, <sup>113</sup> návrat do každodennosti započal. Připomeňme výjev ze začátku povídky, kdy hrdinka hledí z okna k obzoru, „jako rolník“. I teď se odevzdává obdobnému rituálu.

Náhle do Anina proudu vědomí vstupuje prudký náraz zvenčí: „/.../ jestli to bouchl sporák, je byt v plamenech!“ <sup>114</sup> Běží tedy do kuchyně, nachází manžela nad rozlitou kávou (coby poslední připomínkou šťavnaté, vlhké podstaty zahrady). Když muž vidí, jak je Ana rozrušená, snaží se ji uklidnit. „Pak si ji k sobě chlácholivě přitáhl. /... / Spočívala mu bezvládně v náručí.“ <sup>115</sup> Manžel si Anu k sobě přitahuje i obrazně (byť třebaš nevědomky), pevně ji „svírá“ v náručí domácnosti.

„Po celém domě byl slyšet jakýsi ironický, smutný tón.“ <sup>116</sup> Tak doznívá Anino snění i to, že se v jejím životě něco zásadního událo. Muž „/.../ vzal ženu za ruku a bez ohlednutí ji vedl s sebou, odváděl ji od nebezpečí žití.“ <sup>117</sup> Poslední část věty (za čárkou) je metaforickou interpretací předcházejícího úseku, zároveň rozšiřuje pohyb v mikrokosmu domova i na makrokosmos života.

„A jestliže prošla láskou a jejím peklem, teď se česala před zrcadlem a na chvíli neměla v srdci žádný svět.“ <sup>118</sup> Česání vlasů symbolizuje péči o vlastní já, nejen vnější, ale i navázání intimního spojení se sebou samým. Vlasy tak představují jakousi „vnější duši“. Česání je zároveň paralelou k předení a tkaní (viz síťovka, „rodinné spřádání“, pavouček v kuchyni a jeho vlákna i pavoučí nožky v zahradě, které už netkají) <sup>119</sup>, což odkazuje k rukám, potažmo k tělesnosti obecně. Vlasy jsou také symbolem osvobození a lásky (srovnejme název povídky a jeho možné interpretace), osvobození. Motiv vlasů je hlouběji rozvinut v povídce *Tajemství v São Cristóvão*, v jejímž rozboru se mu také budeme dále věnovat.

Při česání hledí Ana do zrcadla a na chvíli nemá „v srdci žádný svět.“ Hrdinka se tedy v odrazu nevidí; jako by se Ana dívala do slepcových očí, či snad hleděla jeho

---

<sup>113</sup> Tamtéž; „uma mulher bruta“ In Tamtéž.

<sup>114</sup> Tamtéž; „Se fora um estouro do fogão, o fogo já teria pegado em toda a casa!“ In LF, s. 31.

<sup>115</sup> Tamtéž; „Depois atraiu-a a si, em rápido afago. /.../ Ela continuou sem força nos seus braços.“ In Tamtéž.

<sup>116</sup> Tamtéž; „Na casa toda havia um tom humorístico, triste.“ In Tamtéž.

<sup>117</sup> Tamtéž; „segurou a mão da mulher, levando-a consigo sem olhar para trás, afastando-a do perigo de viver.“ In Tamtéž.

<sup>118</sup> Tamtéž; „Penteava-se agora diante do espelho, por um instante sem nenhum mundo no coração.“ In Tamtéž.

<sup>119</sup> Srov. „the female arts of hair combing and spinning or weaving are connected“, „to weave the family web, to create the fabric of peaceful family and social existence“ In GITTER, Elisabeth G. The Power of Women's Hair in the Victorian Imagination. *PMLA*, Oct. 1984, Vol. 99, No. 5, s. 936. [online]. [cit. 18. 12. 2014]. Dostupný z: <<http://www.jstor.org/discover/462145>>.

nevidomýma očima na „temný“ svět. Jak o zrcadle říká sama spisovatelka v románu *Água viva*:

„Je to jediný vynalezený materiál, který je přírodní. Kdo se dívá na zrcadlo, kdo je dokáže vidět, aniž vidí sebe, kdo chápe, že jeho hloubka záleží v jeho prázdnotě, kdo kráčí dovnitř jeho průhledného prostotu, aniž v něm zanechá stopu vlastního obrazu – ten tedy pochopil jeho tajemství jako věci.“<sup>120</sup>

Právě v tom spočívá poznání pravdy a vědomí, kterého Ana ve své kontemplaci dosahuje – paradoxně nikoli jasností, která je zrcadlu běžně prisuzována,<sup>121</sup> nýbrž cestou temnoty. Anina pasivita navíc umožňuje „aktivizaci“ zrcadla, které tedy již pouze trpně skutečnost neodráží, ale samo ji pohlcuje jako propast. Můžeme spekulovat, že tento obrat způsobuje cosi jako rozpad já, přechod od subjektu k objektu

Poslední věta povídky – „Dřív než si lehla, sfoukla plamének dne, jako by zhasínala svíčku.“<sup>122</sup> – odkazuje ke dvěma navzájem se doplňujícím symbolům. Svíce coby symbol individuální duše vyjevuje vztah ducha a hmoty.<sup>123</sup> Uzavírá též linii symbolů vztahujících se k ohni – nezapomínejme, že už samotná domácnost v sobě imanentně zahrnuje juxtaposici krbu.<sup>124</sup> Stojí za povšimnutí, že oheň a jeho komprimované podoby se soustřeďují v několika posledních odstavcích povídky; jsou to: sporák, byt v plamenech (v originále *o fogo*), svíčka, plamen. Podstatné je i to, že ačkoli jsou plamének a svíčka v příběhu přítomny jen v rovině metafor a přirovnání, vytvářejí smyslové působení, které dokonale zapadá do prostorového účinku výjevu odchodu na lože završujícího příhodně scénu i celou povídku.

### 3.1.3 Zahrada

Ana vchází do botanické zahrady a kráčí hlavní alejí, v čemž můžeme spatřovat symbolické pokračování její cesty (fyzické i duchovní). Ana ale z tohoto „hlavní proudu“ odbočí a usedá na lavičku jedné z pěšin.

---

<sup>120</sup> LISPECTOROVÁ, Clarice. *Živá voda*. Aurora: Praha, 2000, s. 77. „É o único material inventado que é natural. Quem olha um espelho, quem consegue vê-lo sem se ver, quem entende que a sua profundidade consiste em ele ser vazio, quem caminha para dentro do seu espaço transparente sem deixar nele o vestígio da própria imagem – esse alguém percebeu o seu mistério de coisa.“ In LISPECTOR, C. *Água viva*. São Paulo: Círculo do Livro, 1973, s. 93.

<sup>121</sup> BECKER, U. Cit. d.; Heslo Zrcadlo, s. 339.

<sup>122</sup> Tamtéž; „Antes de se deitar, como se apagasse uma vela, soprou a pequena flama do dia.“ In Tamtéž.

<sup>123</sup> Viz BECKER, U. Cit. d.; Heslo Svíce, s. 286.

<sup>124</sup> „Ohniště, domácí krb, symbol domu, /.../ tepla a bezpečí, rodiny, ženy.“ Tamtéž; Heslo Ohniště, s. 196.

„Široké prostory ji zřejmě upokojily, ticho jí zklidnilo dech. V duchu zadřímala.“<sup>125</sup> Následně Ana propadá do roztodivného polosnu. Bachelard věnuje celou kapitolu své *Poetiky prostoru* „intimní nezměrnosti“, v rámci které rozvádí Baudelaireovo užití slova *vaste*. Autor tento pojem spojuje s „filosofickou kategorií snění“.<sup>126</sup> „Když snivec opravdu prožívá slovo *nezměrný*, cítí se osvobozený od starostí, myšlenek, od svých snů. Již není vězněm své vlastní bytosti.“<sup>127</sup> Bachelard pokračuje:

„Nezměrnost je v nás. Je spojena s jistou expanzí bytí, kterou drží na uzdě život a brzdí obezřetnost, která ale v samotě ožívá. Jakmile jsme nehybní, jsme jinde; sníme v nezměrném světě. Nezměrnost je pohybem nehybného člověka. Nezměrnost je jedním z dynamických rysů klidného snění.“<sup>128</sup>

„V zahradě nebylo živé duše.“<sup>129</sup> Jak říká Bachelard: „vášně ve skutečnosti vřou a kypí v samotě. Vášnivá bytost chystá své výbuchy /.../ uzavřená v samotě.“<sup>130</sup> Izolace, samota tvoří tedy příhodný podklad pro Anino snění.

Iannace poukazuje na „poklidnou proměnlivost“ zahrady.<sup>131</sup> Surovost zahrady je skutečně klidná a povznesená, Anu její práce nicméně spíše zneklidňuje. V symbolice této zahrady se spájí v bezčasí rozpor rajske zahrady a pekla. Ana podléhá opojení z bujnosti, plnosti zahrady, doléhají na ni rozličné tělesné počitky a smyslové vjemy. V popředí pochopitelně stojí zrakové vjemy; Ana zahradu pozoruje, vnímá barvy šťáv a květín, tvary stromů, pohupující se šlahouny, viktorie královské, pavoučí nožky, podvečerními stíny se míhají i zvířata (kočka, vrabec, veverka).

Zvuky zahrady jsou tlumené – Ana vnímá zklidňující ticho, slyší „klidný šum“,<sup>132</sup> „bzukot včel a čírikání ptáků“<sup>133</sup> a „jemné zurčení vody.“ V zahradě tedy převládá ticho, případné jemné šumy v pozadí. Později je takto charakterizována domácnost, ve chvíli, kdy v ní Ana spatřuje stejný život jako v zahradě – „*tichý*, pomalý, usilovný“<sup>134</sup>. Oproti tomu

<sup>125</sup> TŠ, s. 10; „A vastidão parecia acalmá-la, o silêncio regulava sua respiração. Ela adormecia dentro de si.“ In LF, s. 25.

<sup>126</sup> BACHELARD, G. *Poetika prostoru*, s. 186.

<sup>127</sup> Tamtéž, s. 197.

<sup>128</sup> Tamtéž, s. 187.

<sup>129</sup> TŠ, s. 10; „Não havia ninguém no Jardim.“ In LF, s. 25.

<sup>130</sup> BACHELARD, G. *Poetika prostoru*, s. 24.

<sup>131</sup> Tj. „serena mutabilidade“ In IANNACE, Ricardo. *A leitora Clarice Lispector*. São Paulo: Edusp, 2001, s. 70.

<sup>132</sup> TŠ, s. 10; „ruidos serenos“ In LF, s. 25.

<sup>133</sup> TŠ, s. 11; „zunido de abelhas e aves“ In Tamtéž.

<sup>134</sup> TŠ, s. 13; „silenciosa, lenta, insistente“ In LF, s. 29.

v tramvaji, předtím, než nalezne útočiště v zahradě, slyší až příliš hlasité zvuky – „všecko nabylo na síle a hlasitosti“, ozývá se „podivná hudba“<sup>135</sup> a „vozes mais altas“.<sup>136</sup>

Voda v zahradě se liší od vody doma, ta je „zcivilizovaná“, spoutaná, ohraničená dřežem, držaná v nádobách. Oproti tomu voda v zahradě, ke které se později Ana v myšlenkách vrací, je voda dravá, temná, hluboká („v šeru jezírka“).<sup>137</sup>

Těžiště Anina vnímání leží na „prvotnějších“ způsobech percepce. Čichem k ní pronikají vůně květů a stromů, ale i vůně rozkladu (neboť rozklad byl voňavý),<sup>138</sup> s rozkoší vdechuje měkkou půdu. Faktický hmat v zahradě hraje minimální roli, protože Ana zde jen sedí a ničeho se nedotýká. Na jiných místech povídky je cit v ruce zdůrazněn (hrubá síťovka, drsné dřevo brány).

Bytostně tělesnou chuť související s jídlem reprezentují plody sladké jako med i nevolnost, která Aně stoupá do pusy. Zahrada je pro ni „skutečný svět, který lze drtit v zubech.“<sup>139</sup> Pontieriová soudí, že: „Clarice /Lispectorová/ formuje svou poetiku pohledu jako reverzibilní činnost mezi zrakem a chutí.“<sup>140</sup> Lispectorové (a jejím hrdinkám) nestačí svět pozorovat, touží po tom ho pozřít, fyzicky sežvýkat. Chce jíst očima a vidět ústy. Tato Ana „lačnost“,<sup>141</sup> kterou probudilo již setkání se slepcem, v zahradě dál bují. Ve fejetonu *O ato gratuito* popisuje autorka právě takovou dychtivost, žízeň, která ji v tomto případě žene do botanické zahrady:

„Byla to hluboká znavenost bojem. A uvědomila jsem si, že mám žízeň. Svobodná žízeň by mě probudila. Byla jsem zkrátka unavená životem v bytě. Unavená tím, že myšlenky dolují sama ze sebe. Unavená klapáním psacího stroje. V tu chvíli se mi zjevila *podivná a hluboká* žízeň. Potřebovala jsem – naléhavě jsem potřebovala – svobodný čin: čin, který je sám pro sebe. Čin, který by vyjádřil mimo mě, to čím tajně jsem. /.../ Tak mne vedla má vlastní žízeň.“<sup>142</sup>

<sup>135</sup> TŠ, s. 9; „estranha música“ In LF, s. 23.

<sup>136</sup> TŠ, s. 10; „vozes mais altas“ In LF, s. 24. V překladu: „všecko nabylo na síle a hlasitosti“ In TŠ, s. 10.

<sup>137</sup> TŠ, s. 14; „escuro do lago“ In LF, s. 31.

<sup>138</sup> TŠ, s. 11; „a decomposição era perfumada“ In LF, s. 26.

<sup>139</sup> TŠ, s. 11; „era um mundo de se comer com os dentes“ In LF, s. 26.

<sup>140</sup> PONTIERI, R. Cit. d., s. 22.

<sup>141</sup> TŠ, s. 10; „sofreguidão“ In LF, s. 24.

<sup>142</sup> „Era o profundo cansaço da luta.

E percebi que estava sedenta. Uma sede de liberdade me acordaria. Eu estava simplesmente exausta de morar num apartamento. Estava exausta de tirar ideias de mim mesma. Estava exausta do barulho da máquina de escrever. Então a sede *estranha e profunda* me apareceu. Eu precisava - precisava com urgência - de um ato de liberdade: do ato que é por si só. Um ato que manifestasse fora de mim o que eu secretamente era. /.../ Então minha própria *sede* guiou-me.“ In LISPECTOR, C. *Descoberta do Mundo*, s. 649. Zvýrazněno H. Š.

Takováto žízeň se liší od obyčejného, prozaického hladu Anina manžela i od tragického, avšak stejně reálného hladu chudých, kterého si je Ana také dobře vědoma. Zahrada je z podstaty věci místem, které „omezuje přirozený růst a nutí jej následovat předem připravený plán“. <sup>143</sup> Na druhou stranu v ní panuje rozklad, rozpad hmoty – shnilé mozečky, pavoučí nožky: celý „svět byl tak bohatý, že hnil“. <sup>144</sup> Zahrada ve své pyšné neosobnosti odhaluje svou temnou stránku, její chaos si na svém okolí vynucuje pasivitu. <sup>145</sup> „Stejně jako muž na tramvajové zastávce vyvolává botanická zahrada nevolnost zrcadlením divokého světa v neustálém vývoji.“ <sup>146</sup> Je tedy přírodní řád zahrady chaosem, či návratem k prvotnímu? Víme jen toliko, že „zahrada měla jinou morálku.“

Když si Ana uvědomí, kolik času uteklo a že musí pospíchat domů, jakoby v ozvěně se vrací její dřívější výkřik. „Zalomcovala zavřenou bránou /.../ a svírala drsné dřevo.“ Ana se ve svém novém rozrušení opět potřebuje něčeho pevně chytit, cítit v rukou spolehlivou hmotu.

Zahrada se zamčenou vstupní branou může asociovat vězení. <sup>147</sup> Poodkrývá se tak paradox snění coby úniku z vězení a zjištění, že toto snění se odehrávalo v prostředí simulujícím vězení. V této souvislosti jsou zajímavé také spisovatelčiny postřehy, v nichž se rozpomíná na psaní této povídky:

„/.../ vzpomínám na /.../ intenzitu, s níž jsem při psaní spolu s postavou nečekaně vpadla do neuspořádané botanické zahrady a odkud jsme téměř nedokázaly vyjít – tak jsme byly omotané šlahouny a zpola zhypnotizované, že jsem až musela zařídit, aby má postava zavolala hlídače, který nám otevře dávno zamčenou bránu, jinak bychom tam dlely až do dneška.“ <sup>148</sup>

Pontieriová považuje zahrady povídek *Láska a Tajemství v São Cristóvão* (a povídky *Buvol/O búfalo*) za prostor, ve které dochází ke „zrušení každodenní logiky“ a které

---

<sup>143</sup> „a place that confines natural growth, forcing it to follow a prearranged plan“ In PEIXOTO, Marta. *Passionate Fictions : Gender, Narrative, and Violence in Clarice Lispector*. Minneapolis, MN, USA: University of Minnesota Press, 1994, s. 29. [online]. [cit. 2. 2. 2015]. Dostupné z: <<http://site.ebrary.com/lib/natl/Doc?id=10159452>>.

<sup>144</sup> FŠ, s. 11; „o mundo era tão rico que apotecia“ In LF, s. 26.

<sup>145</sup> BECKER, U. Cit. d.; Heslo Chaos, s. 94.

<sup>146</sup> „A exemplo do homem parado no ponto do bonde, o *Jardim* Botânico também origina *mal-estar*, ao espelhar um mundo selvagem em constante desenvolvimento.“ In IANNACE, R. Cit. d., s. 70.

<sup>147</sup> Srov. HODROVÁ, D. a kol. Vězení jako místo přístupu k bytí. In *Poetika míst*, s. 101n.

<sup>148</sup> „/.../ lembro /.../ da intensidade com que inesperadamente caí com o personagem dentro de um Jardim Botânico não calculado, e de onde quase não conseguimos sair, de tão encipoadas, e meio hipnotizadas — a ponto de eu ter que fazer meu personagem chamar o guarda para abrir os portões já fechados, senão passaríamos a morar ali mesmo até hoje.“ LISPECTOR, C. *A legião estrangeira*. São paulo: Ática, 1977, s. 172-176. Cit. dle IANNACE, R. Cit. d., s. 146.

vytvářejí prostředí pro „vpád potlačených bouřlivých zážitků, které jsou opakem vždy nejisté stability každodenního života.“<sup>149</sup> Olga de Sá dává do spojitosti prostory zahrad z povídek *Láska, Tajemství v São Cristóvão* a z románu *Jablko ve tmě*.<sup>150</sup> Zahrady z výše zmíněných povídek spatřuje jako „magický prostor nabobtnalých životních epifanií“,<sup>151</sup> později jim v rámci svého výkladu groteskna přímo připisuje tento atribut.<sup>152</sup> U Rosenbaumové najdeme přirovnání k „Alence v říši divů“<sup>153</sup> – Alenka/Alice i Ana přicházejí do podivuhodného světa za zrcadlem, kde je vše děsivé i fascinující zároveň.

Pontieriová rovněž upozorňuje na význam prvku vazkosti (*viscoso*) či těstovitosti (*pastoso*), který částečně souvisí s grotesknem; v této povídce ho zastupuje vytékající žloutek a slepcova žvýkačka. V souvislosti s tím připomíná autorka Bachelardovo pojetí materiální obraznosti, které se váže na hmat.<sup>154</sup> Bachelard pojednává o smíšené polotuhé vodě, vzniklé spojením vody a země. Taková hmota, těsto či bahno, vykazuje značnou vazkost, která má snový potenciál. Pro snění vazkosti je typická pomalost, oblost, měkkost. Předměty dostávají v takovém snu:

„jen obtížně tvar a posléze jej zase ztrácejí, bortí se jako těsto. Přilnavému, měkkému, ochablému, někdy světélkujícímu /.../ předmětu odpovídá /.../ krajní ontologická zhuštěnost snového života. Tyto sny, tj. sny o těstě, jsou střídavě bojem a porážkou v úsilí tvořit, v úsilí formovat, deformovat, hníst.“<sup>155</sup>

Ambivalentní podstata bahna podle Bachelarda přispívá k jeho úrodnosti. K bahnu mají blízko lekníny – vznášející se „monstrózní viktorie královské“. Leknín, stejně jako lotos, je symbolem duše „povstávající ze zmatku hmoty do čistoty poznání“,<sup>156</sup> vyrůstá z bahna na dně, aby nad hladinou odhalil svůj skvostný květ. Leknín tak znázorňuje i Aninu rozkročenost mezi světlem každodennosti a čerstvě objevenou chaotickou temnotou hloubky.<sup>157</sup>

<sup>149</sup> „anulação da lógica do cotidiano“, „irrupção de vivências turbulentas represadas, que são o avesso da estabilidade sempre precária da vida de todo dia.“ In PONTIERI, Regina Lúcia. *Clarice Lispector : Uma Poética do Olhar*. Cotia : Ateliê Editorial, 2001, s. 191.

<sup>150</sup> Srov. SÁ, O. de. Cit. d., s. 77.

<sup>151</sup> „espaço mágico de epifanias entumescidas de vida“, tamtéž, s. 52.

<sup>152</sup> Tamtéž, s. 103.

<sup>153</sup> Viz ROSENBAUM, Y. Cit. d., s. 68.

<sup>154</sup> Srov. PONTIERI, R. Cit. d., s. 94-95.

<sup>155</sup> BACHELARD, G. *Voda a sny: esej o obraznosti hmoty*. Praha: Mladá fronta, 1997, s. 126-127.

<sup>156</sup> FONTANA, David. *Tajemný jazyk symbolů*. Praha: Ladislav Horáček – Paseka, 2000, s. 105.

<sup>157</sup> LURKER, M. Cit. d.; Heslo Lotos, s. 270.

Ve fejetonu nazvaném *Dicionário* předkládá Lispectorová svébytný rostlinopis, v rámci kterého se dočteme právě o viktorii královské:

„V botanické zahradě v Riu jsou obrovské, mají skoro až dva metry v průměru. Vodní, krásné k zbláznění. Jsou veliká Brazílie. Rozvíjejí se postupně: první den jsou bílé, pak růžové nebo dokonce s nádechem do nachova. Vyzařují veliký poklid. Jsou zároveň majestátní i prosté. Ačkoli žijí na vodní hladině, dávají stín.“<sup>158</sup>

Tyto lekníny autorka zmiňuje i ve fejetonu *Eu tomo conta das coisas*: „V botanické zahradě se tedy znám, musím totiž dohlížet na tisíc rostlin a stromů, obzvlášť na viktorie královské.“<sup>159</sup> Jak příhodný je název textu, ve kterém Lispectorová líčí pozorování věcí, důkladně si všímání různých jevů, prozkoumává je.<sup>160</sup>

Ana se v myšlenkách stále vrací k zahradě, do zahrady, kterou vidí jako krásnou<sup>161</sup> a klidnou a vztyčenou.<sup>162</sup> Jak říká Bachelard, „/.../ všechny prostory našich minulých samot, prostory, kde jsme trpěli samotou, těšili se samotě, toužili po ní a riskovali ji, jsou v nás nesmazatelné.“<sup>163</sup> Anu „/.../ život botanické zahrady /.../ vábil jako měsíc vlkodlaka.“ Ana cítí probuzené divoké, dravé síly pod uhlazeným povrchem,<sup>164</sup> souzní s „jinou přirozeností“<sup>165</sup> vlkodlaka a slyší volání kruté zahrady.

„/.../ z květu vylétl komár a v šeru jezírka se vznášely viktorie královské. Mezi plody v botanické zahradě visel slepec.“<sup>166</sup> Ana tak ve svých představách přenechává slepce dravým spárům zahrady, kde visí po boku plodů a stejně jako ony vydá šťávy, shnije, zanikne.

---

<sup>158</sup> „No Jardim Botânico do Rio há enormes, até quase dois metros de diâmetro. Aquáticas, lindas de morrer. Elas são o Brasil grande. Evoluentes: no primeiro dia brancas, depois rosadas ou mesmo avermelhadas. Espalham grande *tranquilidade*. A um tempo majestosas e simples. Apesar de viverem no nível das águas, elas dão sombra.“ In LISPECTOR, C. *Descoberta do Mundo*, s. 321, zvýrazněno H. Š..

<sup>159</sup> „No Jardim Botânico, então, eu fico exaurida, tenho que tomar conta com o olhar das mil plantas e árvores, e sobretudo das vitórias-régias.“ Tamtéž, s. 443.

<sup>160</sup> Svůj pohled zaměřuje na mravence, kteří se objevují i v analyzované povídce, ale tvoří také kostru povídky A quinta estória.

<sup>161</sup> „belo“ In LF, s. 28.

<sup>162</sup> „tranquilo e alto“ In Tamtéž.

<sup>163</sup> BACHELARD, G. *Poetika prostoru*, s. 35.

<sup>164</sup> FONTANA, D. Cit. d., s. 84.

<sup>165</sup> BECKER, U. Cit. d.; Heslo Werwolf, s. 333.

<sup>166</sup> TŠ, s. 14; „da flor saísse o mosquito, que as vitórias-régias boiassem no escuro do lago. O cego pendia entre os frutos do Jardim Botânico.“ In LF, s. 30-31.



Prostor botanické zahrady v Riu de Janeiro se tedy, jak již bylo uvedeno, vyskytuje i v několika fejetonech, které Lispectorová psala v 70. letech pro *Jornal do Brasil*.<sup>167</sup> Ve fejetonu *Um reino cheio de mistério* spisovatelka odhaluje další možné fazety tohoto skutečného prostoru:

„Vstoupit do botanické zahrady je jako bychom byli přeneseni do nového království, onoho shluku svobodných tvorů. Vzduch, který se vdechuje, je *zelený*. A *vlhký*. Je mízou, která nás zlehka opájí: tisíce rostlin plných životodárné *mízy*. Ve větru nás průzračné hlasy listů rostlin halí do změti nerozpoznatelných zvuků. Lidé sedí na lavičkách a nic nedělají, jen tak posedávají a nechávají svět plynout. Rostlinná říše není vybavena inteligencí a řídí se jen jedním instinktem – žít. Snad právě tato absence inteligence a instinktů nám umožňuje tak dlouho sedět v rostlinné říši.“<sup>168</sup>

### 3.1.4 Vedlejší motivy

Podstatnou linii povídky představuje na první pohled nepřítomný rozměr pohybu po vertikále. Povšimněme si například opakujícího se užití slova *cair*. Ana soudí, že do svého osudu zapadla (a také se do něho přesně vejde jako by byl formou, která na ni čeká, padne jí „jako ulitá“; *cair*, resp. *caber no destino*). Později se obává, že by mohla vypadnout z tramvaje, což rozehrává slovní hříčku s *cair na bondade* (upadnout do dobroty). Zatímco v zahradě si Ana uvědomuje, že padla do léčky (*caída numa emboscada*), po návratu domů sama dobrovolně padá na židli (*cair numa cadeira*).

Ačkoli Bachelard prohlašuje, že moderní městské domy nemají žádnou vertikálu a neplatí u nich členění domu odpovídající stavu duše, nemělo by naší pozornosti ujít to, že Anin byt se nachází v devátém patře. Jediný skutečný příznak vertikality v povídce představuje výtah. Příbytek bez intimní vertikality je podle Bachelarda „snově neúplný“.<sup>169</sup> Tuto neúplnost by snad v případě absence sklepa bylo možné kompenzovat prostorem zahrady. Ta by domu dodala kořeny, a tím i prostoru symbolickou hloubku.

<sup>167</sup> Viz GOTLIB, N. B. *Clarice Fotobiografia*. São Paulo: Edusp-Imesp, 2008, s. 526.

<sup>168</sup> „Entrar no Jardim Botânico é como se fôssemos trasladados para um novo reino. Aquele amontoado de seres livres. O ar que se respira é verde. É *úmido*. É a *seiva* que nos embriaga de leve: milhares de plantas cheias da vital seiva. Ao vento as vozes translúcidas das folhas de plantas nos envolvem num suavíssimo emaranhado de sons irreconhecíveis. Sentada ali num banco, a gente não faz nada: fica apenas sentada deixando o mundo ser. O reino vegetal não tem inteligência e só tem um instinto, o de viver. Talvez essa falta de inteligência e de instintos seja o que nos deixa ficar tanto tempo sentada dentro do reino vegetal.“ In LISPECTOR, C. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 1984, s. 494. Zvýrazněno H. Š.

<sup>169</sup> BACHELARD, G. *Poetika prostoru*, s. 49.

V souvislosti s Bachelardem zmiňme ještě jeho teorii o komplementárnosti vertikality a plamene svíčky. Bachelard píše: „Vertikalizující snění je nejvíce osvobozující ze snů.“<sup>170</sup> Ana tedy „snění vertikality“ sfouknutím pomyslné svíčky ruší.

Spíše jako kuriozitu předkládáme poněkud vágní hypotézu Rosenbaumové o etymologii jména hrdinky knihy *Blízko divokého srdce života* Joany. Vychází z řecké předpony „aná“ značící zároveň pohyb vzhůru i „zpětný chod“, obrácení, zvrát. S jistou opatrností by se dalo spekulovat, že tato tendence postihuje také protichůdná vnitřní pnutí Any z povídky *Láska*.<sup>171</sup>

Motiv tmy souvisí s novým světem, který Ana nahlédla, poté co slepec „pohroužil svět do *temné* lačnosti“,<sup>172</sup> do temnoty, ve které se sám nachází a na pokraji které lidé v Aniných představách balancují. (Přitom již na začátku povídky se Ana považuje za součást černých, temných kořenů světa.) Nazpět doma spatřuje skutečnou hloubku „v šeru jezírka“. Tma je i v zrcadle, do kterého Ana pohlíží.

Zvláštním případem je zahrada, prostor plný stínů pohupujících se větví, ve kterém se pomalu stmívá – je to svět současně stinný a jiskřící. Ostatní pojmy týkající se světla se pojí s Aninou domácností (po návratu se domácnost celá leskne; komáři víří kolem světla; Ana zhasne plamének, „světlo“ dne) nebo s jeho řádem a jasností pravidel (claramente feitas). Jedinou výjimku tvoří odpoledne v zahradě, které je rovněž jasné.

Motiv rukou (a prstů) natolik prostupuje povídku, že už byly jeho rozličné významy částečně postiženy – jeho souvislost s tělesností, hmatem (viz dále vlhkost hmoty) i s tvořením (jak bylo rozepsáno u česání vlasů). Zmiňme ještě slepcovo podivné gesto napřažených rukou – cosi, co nezapadá do Aniny koncepce „vytvoř svět rukama“, muž v rukou nic nedrží, nic „nevytváří“, jen žvýká. Okrajově se v povídce mihne pár milenců, kteří se drží za ruce, čímž je zobrazena další funkce rukou, totiž fyzické i duševní propojení bytostí.

Významným tematickým celkem, který stojí v pozadí povídky, je dialektika vnitřního a vnějšího. Opozice vnitřku a vnějšku, které navrhuje Rosenbaumová,<sup>173</sup> je možno rozdělit na dva druhy. Na jedné straně stojí model dům vs. zahrada (a jejich stíny, tj. tramvaj

<sup>170</sup> BACHELARD, G. *Plamen svíce*. Praha – Liberec: Dauphin, 1997, s. 15.

<sup>171</sup> Srov. ROSENBAUM, Y. *Metamorfoses do mal: uma leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Edusp, 2006, s. 50.

<sup>172</sup> TŠ, s. 10; „mergulhara o mundo em escura sofreguidão“ In LF, s. 24.

<sup>173</sup> Viz ROSENBAUM, Y. *Clarice Lispector*, s. 68.

vs. ulice) – zde vnějšek obklopuje vnitřek či na něj navazuje, přesto zůstává vnitřek domu i tramvaje skrz *okna* propustný. Druhým typem je žloutek vs. skořápka a ústřice vs. „skořápka“ (kde v portugalské navíc působí paronymie slov *ostra* a *crosta*) – v tomto případě představuje vnějšek pevný, neproniknutelný „obal“.

Zvláštním případem na pomezí tohoto dělení je síťovka s vejci; zvláštním proto, že kombinace obou složek je značně nedokonalým modelem vnějšku a vnitřku. Síťovka ze své podstaty nemá vlastní tvar, formuje a deformuje ji teprve její obsah, tedy vnitřek (Již v první větě povídky se píše: „/.../as compras deformando o novo saco de tricô.“).<sup>174</sup> Do síťovky je skrz díry (okna-oka) vidět, v sobě ale nese cosi, co samo obsahuje další vnitřek. Jsme tak svědky zmenšující se řady: ulice – tramvaj – síťovka – balíček – skořápka – žloutek, směřující k nekonečnosti. Vejce (zvnějšku tvrdé, ve své jednoduchosti téměř kamenné až umělé, uvnitř tekuté, lepkavé a živé) je tak určitou přírodní miniaturou pojímající celý vesmír. Síťovka s vejci může také připomínat parodii na hnízdo – obraz, který Bachelard pojí s intimitou domova,<sup>175</sup> je zde nejprve groteskně deformován, posléze explicitně rozbit. Případné je také zjištění, že je Ana „vyhnána ze svých vlastních dní“,<sup>176</sup> tj. násilně donucena opustit pohodlí a bezpečí svého života (vnitřku) a je vržena do nebezpečného, svobodného světa (vnějšku). Jako by se Ana pokoušela, před skutečným životem skrýt, ale jak patrně z „existence nelze zcela dezertovat.“<sup>177</sup>

Motiv tepla se v této povídce vztahuje jak k horkému letnímu období, ve kterém se příběh odehrává, tak i k metaforickému „teplu domova.“ Důležitou konstantou povídky je také motiv vlhka, souvisí s ním nachové šťávy v zahradě, pot, který Aně stéká mezi prsy i obraz ústřice. Cosi vlhkého, nepříjemného a ošklivého, co v nás budí zhnusení, je příznakem „blízkosti pravdy“.<sup>178</sup> „Milovat s hnusem“<sup>179</sup> tedy znamená vztahovat se k tělesně zakoušené skutečnosti života. Ovzduší je tedy *dusné*. Parné je fyzické horko, jeho tvárnost se zároveň přelévá i do Anina jednání; ta vždy dokáže *zadusit* strach neklidné odpolední hodiny, jako *zadusí* i „oheň“, který se v ní probudí. V samém závěru povídky Ana uzavírá den, jako by sfoukla, *zadusila* svíčku.

<sup>174</sup> LF, s. 19; „nákupy, které jí nadouvaly novou síťovku“ In TŠ, s. 7.

<sup>175</sup> Hrbata říká, že pro Bachelarda „je hnízdo izomorfní s domem“. In HRBATA, Z. Cit. d., s. 334.

<sup>176</sup> TŠ, s. 9; „expulsa de seus próprios dias“ In LF, s. 23.

<sup>177</sup> Tamtéž, s. 356. Hrbata odkazuje na FINKIELKRAUT, Alain. La sagesse de l'amour. Paris: 1993, s. 18-20.

<sup>178</sup> TŠ, s. 12; „aproximação da verdade“ IN LF, s. 28.

<sup>179</sup> Tamtéž; „amava com nojo.“ In LF, s. 27.

## 3.2 Tajemství v São Cristóvão

Tato povídka vypráví o třech mladících, kteří se večer cestou na bál rozhodnou utrhnout v cizí zahradě hyacinty; jsou však přistiženi dívkou, která nemůže spát, a tak vyhlédne z okna. Ono „tajemství“ z názvu tedy může odkazovat k erotické iniciaci, zároveň se ale povídka dotýká i obecnějšího pojetí tématu narušení řádu.

Zobrazení prostoru v této povídce se od toho v předchozí odlišuje nejvýrazněji tím, že zde pohled vyprávění opakovaně přeskakuje z jednoho prostoru do druhého. Toto těsné sousedství je obsaženo již v úvodní větě: „Jednoho májového večera byla jídelna v jednom domě osvětlená a klidná a hyacinty za okenním sklem se ani nepohnuly.“ Zatímco první věta souvětí sugeruje prostředí domácnosti, druhá nás uvádí do atmosféry zahrady, která dům obklopuje.<sup>180</sup>

### 3.2.1 Domov

Dům a jeho duch jsou charakterizovány prostřednictvím jídelny. Ta je určena jako „osvětlená“<sup>181</sup> a „klidná“<sup>182</sup> – symbol světla i motiv klidu/neklidu budou i v této povídce představovat důležitou konstantu. Rodinu nacházíme na začátku povídky, teatrálně znehybněnou, u večere kolem stolu – kruhové aspekty prostoru (důraz na rodině sedící kolem stolu, kolem lampy poletují komáři) jako by nás měly nenásilně přesvědčit o dobré pohodě v této domácnosti. V kontrastu s tím stojí neurčité tušení takřka očekávaného útoku, rozbití pracně nabyté harmonie domova („způsob, jímž se lidé v domě sesedli“<sup>183</sup> evokuje

---

<sup>180</sup> „Numa noite de maio – os jacintos rígidos perto da vidraça – a sala de jantar de uma casa estava iluminada e tranquila.“ Dalo by se spekulovat, že v originále hraje značnou úlohu i grafická, respektive gramatická struktura věty. Dovolíme si zde citovat část rozboru Alice Jedličkové Weinerovy povídky *Zvěst*, týkající se úvodní věty „Dům – a kolkolem vedro.“

„V lingvistice i v tradičních naratologických úvahách o ‚čase‘, respektive ‚rychlosti‘ vyprávění se opakovaně konstatuje, že sice disponujeme grafickými prostředky k vyjádření pauzy v promluvě, nemáme však žádná pravidla či bližší specifikaci napomáhající tomu, abychom stanovili a následně také ‚prožili‘ její délku. Prodleva je svým způsobem pouze navržená...“ JEDLIČKOVÁ, A. Cit. d., s. 11.

Ač toto chápání poukazuje spíše na trvání (tedy časový ukazatel), domnívám se, že v našem případě posiluje i dojem prostorovosti, *setrvání* na místě. Zároveň podporuje izolaci, oddělenost jednotlivých prostorů, které sice stojí vedle sebe, ale nikdy se neprolínají.

V překladu také částečně zaniká trojčlennost uspořádání. Originál navíc staví do středu tří výjevů obraz hyacintů a okna – coby předtuchu motivu a bodu střetnutí prostorů i celého příběhu.

<sup>181</sup> TŠ, s. 48; „iluminada“ In LF, s. 129.

<sup>182</sup> Tamtéž; „tranquila“ In Tamtéž.

<sup>183</sup> Tamtéž. „o modo como as pessoas se agrupavam no interior da casa“ In Tamtéž.

představu shlukování, stáda). Rodina svůj „takřka hmatatelný“<sup>184</sup> pokrok bedlivě střeží, vpád ale přichází nenadále v noci.

Prvek neklidu vnáší i obraz dívky, jež se „učí vyrovnávat s křehkostí svého věku“,<sup>185</sup> pohybuje se tedy na předělu mezi dvěma životními etapami, v nejistém stádiu mezi dětstvím a dospělostí – názorně mezi dvěma prostory (dívka v klíčových okamžicích povídky hledí zpoza okna *ven* do zahrady). Takřka fyzický dojem balancování vytváří i popis dětí spících „na třech postelích jako na třech hrazdách.“<sup>186</sup>

Na začátku příběhu je dům ozářen, poté se propadá do tmy; po epizodě v zahradě se opět „v domě /.../ rozsvítila všechna světla“<sup>187</sup> a pak ještě jednou „rozsvítili v celém domě a po zbytek noci čekali.“<sup>188</sup> Gaston Bachelard takový dům nazývá domem, „který vyhlíží ven“.<sup>189</sup> A rozvíjí: „Světlem domu v dálce dům vidí, bdí, střeží, čeká.“<sup>190</sup> Bachelard dává do souvislosti znaky člověk a dům („Samotným svým světlem je dům lidský. Vidí jako člověk. Je okem otevřeným do noci.“),<sup>191</sup> ale nikoli hierarchizovaně (jak je patrné z formulace teoremu „Vše, co září, vidí.“).<sup>192</sup> Není možné určit jeden znak jako podřazený druhému. K těmto poznatkům se ještě vrátíme v oddílu o zahradě.

Nezanedbatelná pro charakterizaci rodiny (či případně atmosféry domova) je symbolická funkce motivu vlasů. Vlasy zde představují prvek čistě ženský. Na jedné straně nacházíme podobné aspekty jako v povídce *Láska*, tedy péče o vlastní já (babiččiny zapletené, svázané – tedy ujařmené a předstírající vlasy; jejich bílá barva navíc přispívá ke hře protikladů světlého a tmavého), ale i péče o druhé (matka dceru ochranně hladí po vlasech). Nesporná je ale i „eroticko-sexuální signifikace“<sup>193</sup> vlasů, symbolika životní síly. Z dívky se hrůzou opět stává holčička, kavalír se vrací až „k dětství a jeho děsům“.<sup>194</sup> Uvedme zde, že i Ana ke konci povídky *Láska* přemítá, jak dlouho potrvá, než zase zestárne. Přitom ovšem dívce zbělá pramínek vlasů, což je viditelný důkaz, že se cosi událo, totiž dívčino dozrání kontrastující s jejím chvilkovým omládnutím.

<sup>184</sup> Tamtéž; „quase se apalpava /.../ o progresso“ In Tamtéž.

<sup>185</sup> Tamtéž; „a mocinha está se equilibrando na delicadeza de sua idade“ In Tamtéž.

<sup>186</sup> Viz ARÊAS, Vilma. *Clarice Lispector com a ponta dos dedos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, s. 148.

<sup>187</sup> TŠ, s. 50; „a casa /.../ iluminara-se toda“ In LF, s. 133.

<sup>188</sup> TŠ, s. 51; „iluminaram a casa toda e passaram o resto da noite a esperar.“ In LF, s. 134.

<sup>189</sup> BACHELARD, G. *Poetika prostoru*, s. 56.

<sup>190</sup> Tamtéž, s. 56.

<sup>191</sup> Tamtéž, s. 56.

<sup>192</sup> Tamtéž, s. 55.

<sup>193</sup> LURKER, M. Cit. d.; Heslo Vlasy, s. 563.

<sup>194</sup> TŠ, s. 49; „até encontrar a infância e o seu horror.“ In LF, s. 132.

V závěru povídky se navracíme do každodenního života rodiny, odhalujeme, že to co jsme doposud z rodiny a její atmosféry spatřily, byla pouze maska. Pod ní nacházíme nedokonalé tvory, nesoudržné společenství a hlavně jsme svědky jejich opětovného úsilí o „pokrok“.<sup>195</sup> Můžeme předpokládat, že dívčina němota s tímto návratem od čarovného momentu noci ke skutečnému životu odezní. Poslední věty sugerují cyklický charakter celého příběhu, opětovný nástup neklidu.

### 3.2.2 Zahrada

Již ve zmiňované počáteční větě příběhu se objevuje – kromě hyacintů – také sousloví „jednoho májového večera“, které se (částečně v obměnách) v průběhu povídky ještě jako magická formule vrátí mnohokrát.

První, na základě čeho si můžeme zahradu začít představovat, jsou hyacinty – ty jsou v originále charakterizovány jako „*rígidos*“, tj. tvrdé, neohebné, tuhé – což v sobě ve spojení s představou této květiny pochopitelně nese falickou konotaci. Také zjišťujeme, že hyacinty rostou poblíž okna – oknem do zahrady pohlížíme i v další scéně, kdy se dívka dívá ven a zhluboka vdechuje „celou zahradu.“<sup>196</sup> Ta útočí na její smysly intenzivní vlhkostí<sup>197</sup> a vůní. Dívka si jde lehnout a zahrada skutečná proniká do jejího snového přemítání. V něm se zahrada jeví coby fantaskní metafora dívčina kýženého postoje, který „až /... / pohne /... / s hyacinty a zatřeše s ovocem na stromech“<sup>198</sup> – dívka tedy sama touží dosáhnout takové vyrovnanosti, dospělosti, ze které by mohla rozechvívát okolí. Nejpozději v tomto okamžiku povídka naplno upadá do snové obraznosti.

Arêasová povídku vykládá jako „sen vztahující se k bdělému stavu“ povídky Katherine Mansfieldové *At the Bay*, v souvislosti s tím se odvolává na Freudův *Výklad snů* a připomíná jím uvedené mechanismy práce snu – zhuštění a přesun.<sup>199</sup> Tyto postupy jsou patrné i ve „snovém“ zpodobnění prostoru. Dívka navíc usíná „uprostřed úvah“<sup>200</sup> (ve

<sup>195</sup> TŠ, s. 51; „progresso“ In LF, s. 134.

<sup>196</sup> TŠ, s. 48; „todo o jardim“ In LF, s. 130.

<sup>197</sup> Již dříve je zmiňováno „provoněné vlhko v São Cristóvão“, v originále „o sereno perfumado“. Slovo sereno: *adjectivo*

1. Calmo.

*substantivo masculino*

6. Humidade fina, fria e penetrante que na estação calmosa e com céu puro cai de noite. = RELENTO "sereno", In *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa* [online]. [cit. 17. 12. 2014]. Dostupný z: <<http://www.priberam.pt/dlpo/sereno>>.

<sup>198</sup> Tamtéž; „que abalasse os jacintos e fizesse as frutas estremecerem nos ramos“ In Tamtéž.

<sup>199</sup> „sonho alusivo ao ‚estado de vigília““ Srov. ARÊAS, V. Cit. d., s. 131-132.

<sup>200</sup> TŠ, s. 48; „no meio de sua meditação“ In LF, s. 130.

kterých se vyskytuje zahrada), fyzicky se tak sice nachází v posteli v domě, ve spánku/snu však „zůstává zavěšena“ v jakémsi snovém mezi-prostoru na půli cesty.

„/... /když ticho mrkalo světluškami /.../“<sup>201</sup> – věta pokračuje průstřihy do jiných prostředí (tedy do spícího domu a poté ven na ulici), tyto bloky jsou odděleny pomlčkou, jsou vystavěny podobně jako úvodní věta povídky. Poetická, kvazisynestetická reprezentace prostoru; tichu je v průběhu povídky propůjčováno vlastní vědomí, celá zahrada ožívá. Světlušky tedy vyzařují jediné, slabě mihotající světlo v zahradě.

Vstupem prvku masek se naplno potvrzuje divadelní atmosféra<sup>202</sup> povídky nastolená již schematickým znázorněním prostoru i postav, divadelním štronzem. „Maska je symbolem proměny člověka v jiné já“,<sup>203</sup> dalo by se rozvést, že prostřednictvím masky se člověk nachází na jiném místě, tedy *za* maskou. „Člověk *skrývá* za maskou svou bezmoc a zároveň doufá, že spolu s ní sám sebe překoná. Cílem *vnější* přeměny, již se dosahuje maskováním, je často *vnitřní* přeměna (při iniciaci)“.<sup>204</sup> Všechny tyto i další vlastnosti a funkce masky posilují vizuální stránku percepce, zvukovou složku upozaduje. Maska tedy „zazdívá“ to, co je pod povrchem, zpředměťuje. Zároveň sama jako objekt – jak později uvidíme – ožívá. Takovéto pojetí masky je spjaté s grotesknem, jak upozorňuje mimo jiné Pontierová.<sup>205</sup> Spolu s oknem představuje hraniční prostor, jakousi tenkou vrstvou na pomezí.

„Kohout popošel, svižně se přehoupl přes plot a šlápl na *zapovězenou půdu* zahrady.“<sup>206</sup> Tři maskovaní mladíci se tedy rozhodnou přelézt plot, který odděluje zahradu od ulice, – tj. překročit *hranici*. „Hranice od sebe odděluje různá ‚sémantická pole‘ a její překonání, spočívající v přechodu z jednoho sémantického pole do druhého, vnitřně protikladného, vytváří podle Lotmana základní ‚syžetovou událost‘.“<sup>207</sup> Hodrová ozřejmuje, že tento Lotmanův výklad je vhodný pouze v případě žánrů opírajících se o mýtus, které „mimořádně zvýrazňují /.../ protiklad mezi dvěma různými prostory – ‚sémantickými poli‘ – všedním a zázračným, /.../ světským a posvátným“.<sup>208</sup> Domníváme se, že povídka vykazuje jasné rysy mytického vyprávění (kromě již zmíněné – značně archetypální – schematicnosti např. bezejmennost postav, takřka pohádková zmínka o „pokladu zahrady“

<sup>201</sup> Tamtéž; „quando o silêncio piscava nos vaga-lumes“ In Tamtéž.

<sup>202</sup> Slovo maska pochází z „arabského *maschara* (divadelní fraška) a odkazuje na význam mimického zpodobnění.“ In LURKER, M.. Cit. d.; Heslo Maska, masky, s. 284.

<sup>203</sup> Tamtéž; Heslo Divadlo, s. 93.

<sup>204</sup> Tamtéž; Heslo Maska, masky, s. 284. Zvýrazněno H. Š.

<sup>205</sup> Viz PONTIERI, R. Cit. d., s. 148-149.

<sup>206</sup> TŠ, s. 49; „O galo adiantou-se, subiu ágil pela grade e pisou na *terra proibida* do jardim.“ In LF, s. 131. Zvýrazněno H.Š.

<sup>207</sup> HODROVÁ, D. *Poetika míst*, s. 14.

<sup>208</sup> Tamtéž, s. 23.

etc.), které aplikaci teorie „sémantických polí“ v našem případě obhajují. Pod českým plotem se skrývají původní mříže (grades), které signalizují povahu prostoru jako rodinného vězení.

„Dům však dál tiše stál uprostřed noci a žab.“<sup>209</sup> V originále se znamenitý hendiadys „entre trevas e sapos“ váže k dvoudomému obrazu noc/zahrada. Znovu je zdůrazněna až dusivá vůně hyacintů, kterou květiny „svádějí“ své okolí.

Arêasová také vychází z nevydané analýzy Silvie Quintanilhové Macedové nazvané *O vazio e a máscara*, ve které tato poznamenává, že právě „kouzelná mlha“<sup>210</sup> chvíle v zahradě oživuje předměty a masky. Tomu odpovídá záchvěv hyacintů coby pohyb procitnuvší zahrady; jejich nepřístupnost nadto odráží dívčinu nevinnost.

Kohout se rozhodne utrhnout největší květinu – jednu z těch, které rostou poblíž okna. Ty jsou „vysoké, tvrdé, křehké“<sup>211</sup> (tak jako je křehká stabilita rodinné harmonie i dívčin obtížný věk), svým leskem ho vábí, volají.<sup>212</sup>

Noční zahrada je definována jak tmou, tak i zmíněným tichem. Maškary „střežilo /... / ticho“<sup>213</sup> – tedy nad nimi bdělo.<sup>214</sup> Podivuhodně se tak převrací obraz bdícího domu, tedy lidského světa, v bdění *jiného* prostoru – zahrady. Ticho je nenápadné, není ale absencí ve smyslu prázdnoty. Upozadění zvuku naopak umožňuje ostatním smyslům se naplno rozvinout (o to výrazněji „promlouvat“), zároveň přitom však ticho samo vyvíjí jakousi nejasnou činnost na pozadí. Ticho, na první pohled zasuté, se projevuje jako převrácená hodnota zvuku, aby mohlo vyvíjet činnost nepozorovaně. Zvuky zůstávají jakoby neslyšné, na jiné vlnové délce – připomeňme volání hyacintů.

Vrací se znehybněné gesto (strnutí příznačné pro groteskno), tentokrát nikoli v kruhu rodinném, nýbrž ve středu zahrady. Prostor ovládá vizuální kontrast bílého obličejce (ze kterého se stává maska a z dívky další přízrak) a tmy všude okolo – zbledne i mladík, ale pod maskou. I hyacinty jako by zářily intenzivněji.

Statičnost postav je vnímána optikou „přiblížení“,<sup>215</sup> tedy setkání, které vše rozezvučí, rozechvěje „další a další prázdné prostory“<sup>216</sup> (nepohyb probouzí *nezvuky*).

<sup>209</sup> TŠ, s. 49; „Mas a casa continuava entre trevas e sapos.“ In LF, s. 131.

<sup>210</sup> tj. „neblína mágica“ In ARÊAS, V. Cit. d., s. 135.

<sup>211</sup> TŠ, s. 49; „altos, duros, frágeis“ In LF, s. 131.

<sup>212</sup> Vzpomeňme Bachelardovo „Vše, co září, vidí.“ I takto ožívá zahrada.

<sup>213</sup> TŠ, s. 49; „O silêncio os vigiava.“ In LF, s. 131.

<sup>214</sup> Srov. BACHELARD, G. *Poetika prostoru*, s. 55.

<sup>215</sup> TŠ, s. 50; „aproximação“ In LF, s. 32.

<sup>216</sup> Tamtéž; „parecia ter percutido ocos recintos“ In Tamtéž.



V „tichém zmatku“ se rostliny, žáby i kameny přemísťují, probíhá „němé přibližování“. Na pozadí strnulých postav jako by se celá zahrada přesouvala, hrála jakousi podivnou hru na škatulata.

Protože čtyři přízraky „/.../ dali procitnout kouzlu zahrady“, <sup>217</sup> narůstají temné síly přírody pokřiveně zrcadlící hojnost, „rozkvetlé tváře“ rodiny. Zkrocenost, která by měla být zahradě rodinného domku vlastní, v noci téměř zaniká. Dochází ke kouzelné proměně („proměnila se povaha věcí“), <sup>218</sup> tedy k převrácení řádu. Celá situace střetnutí je nahlížena prizmatem osudovosti.

K výjevu nehybných postav se přidružují paradoxní obrazné pády, upadnutí – „upadli do možností májové noci“, <sup>219</sup> tedy do magického prostoru zahrady, která všechny „čtyři příchodí ze skutečnosti“ <sup>220</sup> zaskočí, překvapí. Takřka stejně jako v povídce *Láska*, padají hrdinové do léčky, <sup>221</sup> tj. prostor nad nimi má a uplatňuje svou moc.

Zajímavý je důraz, kladený na oněmění příznaků. Stojí za pozornost poukázat na analogický motiv selhání smyslového vnímání v povídce *Láska*. Zatímco v té se dotýká absence zraku, tedy ztráty smyslu „hlavního“, ostatní zastupujícího, v případě této povídky se jedná o pozbytí smyslu <sup>222</sup> „nejlidštějšího“ – němota vyvazuje člověka z lidského společenství a staví jej – i prostřednictvím konotací „cizosti, děsivosti, prázdnoty, nicoty“ <sup>223</sup> – „mimo lidský svět“. <sup>224</sup> Je třeba zdůraznit, že v tomto případě je motiv oněmění použit „pouze“ v přeneseném, zesilujícím významu ticha/mlčení; přesto ale magická záračnost zahrady podporuje zvýrazňováním určitých rysů i interpretaci na rovině mytické. Tím se rovněž dotýká důležitosti pohledu (zraku, zření) v této povídce.

Vtom vyjde „veliký májový měsíc“. <sup>225</sup> Ač není v textu explicitně označen jako úplněk, je v souvztažnostech příběhu – a v kontextu obeznámenosti se základním půdorysem mytických, pohádkových vyprávění <sup>226</sup> – jako takový pojímán (například i Arêasová ho opakovaně nazývá *lua cheia*). Měsíc jako symbol souvisí s ženským prvkem, <sup>227</sup> zároveň

<sup>217</sup> Tamtéž; „havia desatado a *maravilha* do jardim“ In Tamtéž. Zvýraznění H.Š. Zde si povšimneme též slova *desatado*, tj. „odpoutali, rozpustili“, které můžeme také vztáhnout k motivu vlasů.

<sup>218</sup> Tamtéž; „fora saltada a natureza das coisas“ In Tamtéž.

<sup>219</sup> Tamtéž; „havia caído nas possibilidades que tem uma noite de maio“ In Tamtéž.

<sup>220</sup> Tamtéž; „os quatro, vindos da realidade“ In Tamtéž.

<sup>221</sup> Tamtéž; „caídos la cilada“ In Tamtéž.

<sup>222</sup> Vaňková říká, že „schopnost produkovat řeč /.../ se běžně chápe jako další „smysl“, smysl sui generis.“ In VAŇKOVÁ, Irena. *Nádobá plná řeči : (člověk, řeč a přirozený svět)*. Praha: Karolinum, 2007, s. 247.

<sup>223</sup> Tamtéž, s. 249.

<sup>224</sup> Tamtéž, s. 248.

<sup>225</sup> TŠ, s. 50; „grande lua de maio“ In LF, s. 132.

<sup>226</sup> Srov. „literární předurčenost místa“, „paměť žánru“, popř. „literární ‚svinování‘ a ‚rozvíjení‘“ In HODROVÁ, D. *Poetika míst*, s. 14-15 a 19-20.

<sup>227</sup> BECKER, U. Cit. d.; Heslo Měsíc, s. 182.

představuje nevědomí.<sup>228</sup> Jeho svit prolomí kouzlo okamžiku. Po „přiblížení“ čtveřice postav tak následuje pohyb od sebe. Ustupují, při tom se pohledem drží v šachu (v překladu nacházíme přímo tento obrat, v původním výrazu *se prendessem pelo olhar* zůstává motiv pohybu po šachovnici skryt, nevyjádřen). Rozpadá se „konstelace“<sup>229</sup> – formace, kterou čtyři bytosti v prostoru utvářejí. Inverze perspektivy umožňující prožívání velkého v malém spjatá s obrazem, ve kterém lidé představují jednotlivé hvězdy souhvězdí, je typická pro Bachelardovo chápání miniatury.<sup>230</sup>

Tři maskovaní mládenci mizí za plotem, zatímco dívka pozpátku docouvá až ke dveřím pokoje a s výkřikem utíká pryč. Je zajímavé, že teprve na prahu ložnice jako by dívka vystoupila ze zahrady do domu (představuje celý její pokoj mezi-prostor?). Dívčin výkřik prolomí trans a ticho nastolené noční zahradou.

Až na tento projev zděšení němost všech čtyř během noci přetrvává – jako začarování, které odezní až s příchodem dne. Tři maskovaní kavalíři na bále tuto začarovanost dále zrcadlí; jsou stále němí („tváře beze slov“)<sup>231</sup> a sami také oněmují („hudba ztichla“),<sup>232</sup> setrvávají ve stavu nerovnováhy („nevyváženost“)<sup>233</sup> a masky, groteskně oživené, se samy od sebe hýbou.

Rodina prochází setmělou zahradu se svícny a ozařuje zákoutí, kopíruje tak tanec na bále. Světlo svíček uvádí do pohybu různé prvky („břečťan se skrčil“, „žáby proskakovaly mezi nohama“, ovoce ve světle na okamžik zázračně zlátne, dozrává)<sup>234</sup> – „uhýbající zahrada“ je pořád živá. V nestálém světle svíček se prostor zahrady roztahuje a smršťuje, vlastně se deformuje (tak jako se hrůzou naježí, zvětší a následně na světle se opět zmenší dívčin obličej). Zahrada probuzená „ze sna“, „náměsíční motýli“<sup>235</sup> – vše nasvědčuje tomu, že se stále pohybujeme v časoprostoru jiného vědomí.

Babička nachází „jediné znamení: zlomený stonek ještě nezvadlého hyacintu.“<sup>236</sup> Hyacint tedy stojí ve středu dvojího svodu – na symbolické rovině reprezentuje svedení dívky, přitom však sám (v oparu kouzelné májové noci v zahradě) svedl a polapil kolemjdoucí maškary.

<sup>228</sup> LURKER, U. Cit. d.; Heslo Měsíční symbolika, s. 292.

<sup>229</sup> TŠ, s. 50; „constelação“ In LF, s. 33

<sup>230</sup> Srov. BACHELARD, G. *Poetika prostoru*, s. 157.

<sup>231</sup> TŠ, s. 50; „os rostos sem palavras“ In LF, s. 133.

<sup>232</sup> Tamtéž; „A música interrompeu-se“ In Tamtéž.

<sup>233</sup> Tamtéž; „desequilíbrio“ In Tamtéž.

<sup>234</sup> TŠ, s. 51; „Heras aclaradas se encolhiam, os sapos saltavam /.../ entre os pés, frutos se douravam por um instante entre as folhas.“ In LF, s. 134.

<sup>235</sup> Tamtéž; „despertado no sonho“, „borboletas voavam sonâmbulas.“ In Tamtéž.

<sup>236</sup> Tamtéž; „o único sinal visível /.../: o jacinto ainda vivo quebrado no talo“ In Tamtéž.

#### 4. Závěr

V první kapitole jsme nejprve stručně popsali život a dílo Clarice Lispectorové. Následně jsme přešli k představení kategorie prostoru s přihlédnutím k fenomenologickému pozadí chápání prostoru. Dále jsme popsali, jak prostor pojímá Hodrová (v jejím případě se jedná spíše o místo) a Hrbata. Poté jsme načrtli chápání prostorové kategorie v pojetí Merleau-Pontyho a Bachelarda, o jehož *Poetiku prostoru* jsme se v této práci opírali na prvním místě.

V druhé kapitole jsme ozřejmili archetypální prostory domova a zahrady. Neboť se jedná o mohutná témata, která nelze příliš dobře v takovéto práci charakterizovat s univerzální platností, zaměřili jsme se jen na ty rysy, které odpovídají duchu prostorů v analyzovaných povídkách. V části týkající se domova jsme se zaměřili na Bachelardův „šťastný prostor“ domu, který jsme uvedli do souvislosti s Hrbatovým konceptem domu řádu. Poté jsme ještě upozornili na odvrácenou stranu domova coby odcizeného domu-vězení. V části o zahradě jsme pojednali kategorii groteska a s ním související Freudův pocit *tísnivého*; následně jsme charakterizovali Foucaultovu myšlenku o heterotopiích.

Ve třetí kapitole jsme se pokusili o rozbor dvou povídek Clarice Lispectorové, přičemž jsme sledovali linie vyprávění příběhů, tedy nikoli manifestace teoretických celků.

Pokud bychom se tedy měli pokusit poznatky tohoto rozboru stručně shrnout, budeme nyní jejich řazení strukturovat podle předložených teoretických východisek. Začneme tedy některými znaky kategorie prostoru, jak je chápou Hodrová, Hrbata, Merleau-Ponty a Bachelard; posléze výběrově posoudíme výskyt již dříve určených aspektů prostorů domova a zahrady.

Hodrové chápání místa/prostoru jako kulisy a znaku sociálně charakterizovaného prostředí v povídce *Láska* částečně odpovídá prostor domácnosti; v povídce *Tajemství v São Cristóvão* vytváří celý prostor, především ale zahrada dojem takřka skutečných divadelních kulis, což umocňuje např. i přítomnost masek a měsíce. Pojetí místa jako „hrací plochy“ rovněž odpovídá prostor druhé zmíněné povídky – zahrada se v něm stává dějištěm; zároveň pochopitelně v obou povídkách posouvá opozice vnitřku a vnějšku, resp. přesun mezi nimi, děj kupředu. V případě druhé povídky je, z důvodu její intenzivní práce s mýtem, součástí tohoto pohybu určitý parodický zvrat, odklon od syžetu, který bychom na základě rozvržení prostoru mohli očekávat. K třetímu modelu místa, který Hodrová navrhuje, tedy místu-metafoře, se v obou povídkách váže množství prvků. Jasným příkladem je symbolická platnost tramvaje, která kopíruje Anino chvění, její neklid.

K Bachelardově chápání dialektiky vnitřku a vnějšku se výrazně vztahují obě povídky. U obou je podstatný motiv okna coby místa propojení vnitřku a vnějšku. V povídce *Tajemství v São Cristóvão* je základní opozice venku vs. uvnitř dána prostorem domu obklopeného zahradou. Pevnost protichůdnost těchto dvou kategorií je jen posilněna přítomností plotu – hranice. Odraz Bachelardova chápání miniatury můžeme směle spatřovat v motivu vejce v povídce *Láska*.

U obou povídek najdeme nepřehledné množství smyslových vjevů a tělesných počitků, které jsou vždy pro vyznění díla podstatné, například opozice tma vs. světlo má výraznou symbolickou hodnotu. V obou povídkách reprezentuje světlo bezpečí, poklid domova, zatímco odvrácený svět divoké přírody je tmavý – přesto v něm však najdeme světélkování, jiskření či lesk (tj. „nevšední“ světlo). Mimo to nacházíme v povídce *Láska v zahradě* akcentované čichové a chuťové vjemy, v jiných prostorech je, často nenápadně, podtrhován význam hmatu. Zrak je v této povídce explicitně podstatný „jen“ v momentě setkání se slepcem; oproti tomu je pohled, zrak pro postavy v povídce *Tajemství v São Cristóvão* stěžejním smyslem.

Dům je v na začátku obou povídek znázorňován jako spokojený domov – v obou nacházíme trojici hodnot teplo, světlo, klid, které vymezují ochrannou funkci domu. V obou povídkách tak spatřujeme snahu o vytvoření a udržení „šťastného prostoru.“ V obou případech se v druhé části či v závěru povídky domov stává podivně sterilním příbytkem, domov se postavám odcizuje.

Obě zahrady povídek prostupuje jakási „onirická logika“.<sup>237</sup> V povídce *Tajemství v São Cristóvão* je – díky téměř surreálným momentům líčení přesunu zahrady a jejího ožívání – těžké si snovosti nevšimnout. Nezapomínejme však, že i Ana v povídce *Láska* upadá do polosna, ve kterém sedí v zahradě a ztrácí pojem o čase. Zásadní jsou také prvky grotesknosti v obou zahradách, které jsme již dostatečně popsali v rozboru. K modelu heterotopie se u obou povídek váže jinakost prostorů zahrad – takovou jinakostí je v případě povídky *Tajemství v São Cristóvão* její sepnutí s jistým iniciačním rituálem; u druhé povídky má zahrada jasné konotace místa, které zobrazuje celý /přirozený/ svět, resp. jeho řád.

Potvrdila se nám tedy domněnka o mnohosti funkcí prostoru a prostorovosti v analyzovaných povídkách, bohatě jsme si také ověřili význam těla při utváření zkušenosti, resp. jeho literární znázornění. Kategorie prostoru i blízká tematika tělesnosti či například téma přírody a zvířat v díle Clarice Lispectorové je široké téma, které stejně jako otázka autobiografičnosti určitých aspektů její tvorby, stojí za pozornost. V souvislosti s tím a

---

<sup>237</sup> HRBATA, Z. Cit. d., s. 338.

v souladu s Hrbatovou mimetickou topografií stojí v poslední řadě za povšimnutí i zmiňovaný reálný předobraz botanické zahrady i domku na předměstí Ria.

## 5. Bibliografie

LISPECTOR, Clarice. *Laços de família : contos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.

LISPECTOROVÁ, Clarice. *Tajné štěstí*. Praha: Ivo Železný, 1996.

### Knižní publikace:

ARÊAS, Vilma. *Clarice Lispector com a ponta dos dedos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

BACHELARD, Gaston. *Plamen svíce*. Praha – Liberec: Dauphin, 1997.

BACHELARD, Gaston. *Poetika prostoru*. Praha: Malvern, 2009.

BACHELARD, Gaston. *Voda a sny: esej o obraznosti hmoty*. Praha: Mladá fronta, 1997.

BECKER, Udo. *Slovník symbolů*. Praha: Portál, 2002.

BÍLEK, Petr A., ČERVENKA, Miroslav. *Hledání jazyka interpretace: k modernímu prozaickému textu*. Brno: Host, 2003.

DERDOWSKA, Joanna. *Kmitavá mozaika: městský prostor a literární dílo*. Příbram: Pistorius & Olšanská, 2011.

FONTANA, David. *Tajemný jazyk symbolů*. Praha: Ladislav Horáček – Paseka, 2000.

FOUCAULT, Michel: O jiných prostorech. In. *Myšlení vnějšku*. Praha: Herrmann a synové, 2003.

FREUD, Sigmund. Něco tísnivého. In *Spisy z let 1917-1920*. Praha: Psychoanalytické nakladatelství, 2003.

GOTLIB, Nádia Battella. *Clarice Fotobiografia*. São Paulo: Edusp-Imesp, 2008.

GOTLIB, Nádia Battella. *Clarice: uma vida que se conta*. São Paulo: Edusp, 2009.

HODROVÁ, Daniela a kol. *Poetika míst : kapitoly z literární tematologie*. Praha: H&H, 1997.

HODROVÁ, Daniela. *Místa s tajemstvím: (kapitoly z literární topologie)*. Praha: KLP, 1994.

HRBATA, Zdeněk. Prostory, místa a jejich konfigurace v literárním díle. In *Na cestě ke smyslu, poetika literárního díla 20. století*. Praha: Torst, 2005.

- IANNACE, Ricardo. *A leitora Clarice Lispector*. São Paulo: Edusp, 2001.
- JEDLIČKOVÁ, Alice. *Zkušenost prostoru : vyprávění a vizuální paralely*. Praha: Academia, 2010.
- LIDMILOVÁ, Pavla. /Doslov/ Čtyři a jedna. In *Pět brazilských novel*. Praha: Odeon, 1982.
- LISPECTOR, Clarice. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. São Paulo: Círculo do Livro, 1973.
- LISPECTOROVÁ, Clarice. *Blízko divokého srdce života*. Praha: Odeon, 1973.
- LISPECTOROVÁ, Clarice. *Živá voda*. Praha: Aurora, 2000.
- LURKER, Manfred. *Slovník symbolů*. Praha: Universum, 2005.
- MARTING, Diane E. ed. *Clarice Lispector : a bio-bibliography*. Westport: Greenwood Press, 1993.
- PONTIERI, Regina Lúcia. *Clarice Lispector: uma poética do olhar*. Cotia: Atelie Editorial, 2001.
- ROSENBAUM, Yudith. *Clarice Lispector*. São Paulo: Publifolha, 2002.
- ROSENBAUM, Yudith. *Metamorfoses do mal: uma leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Edusp, 2006.
- SÁ, Olga de. *Clarice Lispector: a travessia do oposto*. São Paulo: Annablume, 2004.
- VAŇKOVÁ, Irena. *Nádoba plná řeči : (člověk, řeč a přirozený svět)*. Praha: Karolinum, 2007.
- VÁRIOS AUTORES. *Cadernos da literatura brasileira: Clarice Lispector*. São Paulo : Instituto Moreira Salles, 2004.

### **Elektronické zdroje:**

- BAROCHOVÁ. Nikol. *Hlubinná psychologie a estetika*. Brno, 2008. Bakalářská práce. Masarykova univerzita. Filozofická fakulta, s. 26-28. [online]. [cit. 1. 2. 2015]. Dostupné z: <[http://is.muni.cz/th/179010/ff\\_b/TEXT.pdf](http://is.muni.cz/th/179010/ff_b/TEXT.pdf)>.
- Dicionário Priberam da Língua Portuguesa* [online]. [cit. 14. 12. 2014]. Dostupné z: <<http://www.priberam.pt/dlpo/lar>>; [cit. 17. 12. 2014]. Dostupný z: <<http://www.priberam.pt/dlpo/sereno>>.

GITTER, Elisabeth G. The Power of Women's Hair in the Victorian Imagination. *PMLA*, Oct. 1984, Vol. 99, No. 5, s. 936. [online]. [cit. 18. 12. 2014]. Dostupný z: <<http://www.jstor.org/discover/462145>>.

PEIXOTO, Marta. *Passionate Fictions : Gender, Narrative, and Violence in Clarice Lispector*. Minneapolis, MN, USA: University of Minnesota Press, 1994. [online]. [cit. 2. 2. 2015]. Dostupné z: <<http://site.ebrary.com/lib/natl/Doc?id=10159452>>.

VÁLOVÁ, Karolina. STUDIE: Přístupy k analýze prostoru v literatuře. *Akademický bulletin*. 13. 9. 2012. [online]. [cit. 2. 1. 2015]. Dostupný z: <[http://abicko.avcr.cz/sd/novinky/hlavni-stranka/news\\_0877.html](http://abicko.avcr.cz/sd/novinky/hlavni-stranka/news_0877.html)>.